

# Smerilliana

Numero 26 Anno 2023

*A cura di Enrico D'Angelo*



ALLEVA ALICUDI BÀINO BLANCO BAR-YOSEF  
BUX | GUIDA CHARENTS DADDI D'AGOSTINO FAIȚ FERRI  
FRESA GRAZIANI HIRATA KEILSON KEZILAHABI KOČAN  
LUZI MANCINELLI MANSTRETTA MELONI MORA OTTONIERI  
POETRY QUARTET (Centinaro, D'Angelo, Marota, Zamponi)  
RUGGIERO SCARPA KOS SIRENTE TAROZZI TIUGAN  
TOMADA TRAPUZZANO VARMĀ

Con il libro di Alessandro Seravalle  
*Cioran verso una parola inzuppata di silenzio*

CIVILTÀ



POETICHE

*theWriter*

Quel trimestre Emma aveva in programma di leggere e discutere le poesie di George Herbert, e in quell'occasione, optando per un poema piú impegnativo del solito, aveva scelto *La quiddità*. Henry aveva appena terminato di leggere a voce alta l'ultima quartina.

Non fia una Scienza, un'Arte o una Commenda,  
Né d'un Mercato o d'una Legge il frutto,  
Ma è quella Cosa che, quand'io l'apprenda,  
Con te mi sento, e l'Alto piglia tutto.

Ci fu un attimo di silenzio, e poi Stephen Morby chiese: «Cosa significa “quiddità”?».

«Il “quid” di una cosa, la sua essenza» rispose Emma.

P. D. JAMES, *Morte in seminario*

« S M E R I L L I A N A »  
LUOGO DI CIVILTÀ POETICHE

© 2023 Tutti i diritti riservati agli autori  
The Writer Edizioni Ass., Marano Principato (CS)  
Web: *www.thewriter.cloud* – Mail: *thewritersrl@gmail.com*

*E-mail direzione* [dangelo@gmail.com](mailto:dangelo@gmail.com)  
*Web* [www.smerilliana.it](http://www.smerilliana.it)

ISBN 979-12-80103-37-6

# «Smerilliana»

## luogo di civiltà poetiche

numero 26 | anno 2023

### Direzione

ENRICO D'ANGELO

### Redazione

ENNIO BRILLI, ALESSANDRO CENTINARO, LUIGI FRANCESCO CLEMENTE,  
MARIO FRESA, SIMONE GAMBACORTA, ROBERTO GAUDIOSO,  
ALFREDO LUZI, FRANCA MANCINELLI, TOMMASO OTTONIERI,  
ADA SIRENTE, FRANCESCO TOMADA, GIOVANNI ZAMPONI.

### Comitato scientifico

MALIK ABRAH (*letteratura araba, 'L'Orientale' di Napoli*), FLAVIA AIELLO (*letteratura swabili, 'L'Orientale' di Napoli*), EROS BALDISSERA (*letteratura araba, Università Ca' Foscari di Venezia*), GIO BATTÀ BUCCIOL (*letteratura tedesca, Università di Verona*), THOMAS DÄHNHARDT (*letteratura hindi, Università Ca' Foscari di Venezia*), FRANCESCA GORGONI (*letteratura ebraica, Università di Haifa*), ALFREDO LUZI (*letteratura italiana, Università di Macerata*), MAURO F. MINERVINO (*antropologia, Accademia B. A. di Catanzaro*), BRUNO PINCHARD (*filosofia, Università di Lyon 3*), ELENA PIRVU (*letteratura romena, Università di Craiova*), TOMMASO POMILIO (*letteratura italiana, Università 'La Sapienza', Roma*), RAHIM RAZA (*civiltà indo-persiana, 'L'Orientale' di Napoli*), BIANCA TAROZZI (*letteratura anglo-americana, Università di Verona*).

### Art director

IRENE PIRAS

COLLABORAZIONE

Si collabora per invito.

La Direzione è aperta a considerare proposte e testi pervenuti anche se non richiesti.

La responsabilità nei confronti degli aventi diritti è assunta in proprio dagli autori e dai traduttori ammessi alla pubblicazione, comunque con espresso esonero di ogni e qualsiasi responsabilità dell'Editore e del Direttore.

## SOMMARIO

### IN LIMINE

- p. 11 POETRY QUARTET (Centinaro, D'Angelo, Marota, Zamponi)  
*I quattro elementi*

### POESIA STRANIERA

- p. 31 KRISTINA KOČAN, Otto poesie  
Traduzione dallo sloveno e cura di Michele Obit
- p. 43 HAMUTAL BAR-YOSEF, Quindici poesie  
Traduzione dall'ebraico e cura di Paola Messori
- p. 79 MARILENA-RODICA TIUGAN, Dieci poesie da *Odissea a zigzag*  
Traduzione dal rumeno e cura di Elena Pîrvu
- p. 91 TOSHIKO HIRATA, Sei poesie  
Traduzione dall'inglese e cura di Paolo Ruffilli
- p. 105 EUPHRASE KEZILAHABI, *Il racconto del vecchio da Sofferenza [Kichomi]*  
Traduzione dal swahili di Elena Zúbková Bertoncini
- p. 119 HANS KEILSON, Nove poesie  
Traduzione dal tedesco e cura di Gio Batta Bucciol
- p. 133 YEGHISHE CHARENTS, Undici poesie da *Io della mia dolce Armenia*  
Traduzione dall'armeno di Alfonso Pompella, Anush Torunyan,  
Mario Verdone, Boghos Levon Zekiyani  
Prefazione di Stefano Garzonio
- p. 167 ÁNGELES MORA, Quattordici poesie da *Casa dell'acqua. Poesie (1982-2022)*  
Traduzioni dallo spagnolo e cura di Valentina Colonna
- p. 193 MAHĀDEVĪ VARMĀ, Tre poesie  
Traduzione dall'hindi e cura di Thomas Dähnhardt

*ALBA PRATALIA Poeti tradotti da poeti*

- p. 213 MARIO FRESA, *L'Arte del Diavolo*  
Il *Satana* di Baudelaire e i suoi traduttori italiani
- p. 229 GISELLA BLANCO, *L'eco della parola: Heaney e la traduzione*

*SGUARDI*

- p. 245 ALBERTO GRAZIANI, *Gedeone e il megafono, Gedeone e i capelli e Pettiporco a scuola*

*POESIA ITALIANA*

- p. 257 BIANCA TAROZZI, Tre poesie
- p. 261 TOMMASO OTTONIERI, *melma*
- p. 271 AZZURRA D'AGOSTINO, *Questa lingua è una pianta*
- p. 281 ANNELISA ALLEVA, *terza B*
- p. 287 FRANCESCO TOMADA, Dieci poesie
- p. 299 ANNALISA MANSTRETTA, Dieci poesie
- p. 311 ELISA ALICUDI, *I monologhi di echo*
- p. 323 MARIANO BÀINO, *inquinaboli*
- p. 333 FRANCA MANCINELLI, Nove frammenti
- p. 337 ADA SIRENTE, *le case, dentro*  
(*lockdown – lost world tour, in your house*)

*ARCIPELAGO*

- p. 349 ALFREDO LUZI, *Dante padre della patria*  
Su alcune edizioni ottocentesche della *Divina Commedia*
- p. 363 MATTEO MELONI, "Din't o scuro". *Sulla nostalgia in Scarabicchi*
- p. 379 GIOVANNI ZAMPONI, «*ma sto Erba... / l'è domà chi?*»  
Diario sui generis e un po' extra vagans di una frequentazione dai tratti molto amicali
- p. 405 ISABELLA DADDI, *Itinerari etici della poesia femminile*  
Il corpo vulnerabile come risorsa di coabitazione: due casi studio



## POGGIOLO

- p. 423 FRANCESCO RUGGIERO, *Lo stretto necessario*
- p. 433 DANIELE SCARPA KOS, *La danza*  
con sette illustrazioni
- p. 443 BATTISTA TRAPUZZANO, *L'ordine lieve*
- p. 453 MARCO FERRI, da *Breviario satirico*  
*Dialoghi astemi, Anatomy of Grey's Anatomy e L'ufficio postale*
- p. 469 ALFREDO LUZI, *Mario Verdone. La materia. La poesia.*
- p. 477 ANTONIO BUX, *Il movimento tellurico di Alfonso Guida*  
La poesia dell'autore lucano dalle origini fino a *Khnopff*

## FINIS

- p. 491 FAIZ AHMAD 'FAIZ', *L'alba della libertà*  
Traduzione dall'urdu e cura di Thomas Dähnhardt
- p. 499 ENRICO D'ANGELO, *Marina*





IN LIMINE  
POETRY QUARTET

QUARTETTO DEGLI ELEMENTI

ALESSANDRO CENTINARO *Acqua*  
p. 13

ENRICO D'ANGELO *Aria*  
p. 17

MAURIZIO MAROTA *Fuoco*  
p. 21

GIOVANNI ZAMPONI *Terra*  
p. 25

Dando vita nel 2002 alla raccolta *Poetry Quartet*, così anticipando la fondazione del luogo di civiltà poetiche «Smerilliana», il nostro intento (di Centinaro, D'Angelo, Marota, Zamponi) non volle essere un lavoro collettivo, bensì il 'tessuto' (*textum*) ideale di quattro distinte esperienze poetiche, che intanto comparvero insieme in quanto compiute lungo un comune e condiviso percorso.

I nostri componimenti, prima di essere dati alle stampe, costituirono occasione di amicizia tra i rispettivi autori. Durante alcuni simposi, che si protrassero fino a tarda notte, ciascuno ebbe modo di leggere, presentare e far conoscere agli altri i propri testi. Ne nacquero conversari e riflessioni, iniziative da condividere e intraprendere insieme e, soprattutto, la consapevolezza di aver tutti ritrovata – pur nelle numerose differenze di ognuno, riguardo a personalità, tematiche, stili, voci poetanti e altro – una comune, alta idea della poesia.

Sin da principio, uno stesso filo lega dunque gli autori: quello della cura della parola, del lavoro consapevole sul verso, al fine di distillarlo al fuoco lento e quieto della riflessione, sino a che il pensiero si sedimenta e il tutto si effonda in armonia. Ciò, è bene precisarlo e ribadirlo, non significa affatto che alla base di questa esperienza (proseguita nel 2021 con la raccolta *Poetry Quartet 2*, e qui ora con gli *Elementi*) vi sia una scuola, un gruppo, un movimento: non vi sono manifesti, né tendenze, né proclami (in quanto la poesia può essere intenzione profonda, ma difficilmente progettuale). Si tratta soltanto di un sodalizio artistico che vive di poesia e la respira, ricercando (o almeno sforzandosi di ricercare) la pienezza del senso insieme alla musicalità del verso: ossia quel discorso (del bello e dell'umano) che potrebbe trovare formula da un verso di Enrico D'Angelo: «Amor non so che sia se non poesia».

I componimenti del *Quartetto degli Elementi*, inediti in volume, furono letti dagli autori al Festival internazionale della Poesia di Montecatini Terme, al *Tettuccio*, nel settembre del 2004.

## ALESSANDRO CENTINARO

*Acqua*

ALESSANDRO CENTINARO (1951), marchigiano, ex-magistrato ordinario, è da decenni attivo nel campo della scrittura poetica e della saggistica. In poesia, ha pubblicato, fra l'altro, la raccolta *In fin di luna* (Ascoli Piceno 2000), una sezione del volume *Poetry Quartet* (Cosenza 2002) e la raccolta *Varia materia dell'aria* (Ascoli Piceno 2017). In campo saggistico ha pubblicato *Ulisse avverso Abramo* (Ancona 2011), *Il ragazzo che volò dal ponte* (Roma 2013), *In nome di Dio madre* (Ascoli Piceno 2015), *Appunti per una antropologia del diritto* (Ascoli Piceno 2017).

## Dai flutti d'una morte

Dal porto di una morte (forse? quale?)  
non ricordavo piú d'esser partito;  
ma qui son giunto e un suono mi risale  
profondo d'acque scure d'infinito;  
e questo caldo mare d'acque fonde  
arpeggia al ritmo uguale delle onde  
l'eterna melodia fino al confine  
d'un infinito immobile tramonto.  
Il mare scuro canta dal profondo  
della mente, eternamente;  
e in quel liquido incanto  
la smemorata morte  
ora ricordo, e liquido  
io canto.

## Donna d'acque

Dilaghi come l'acqua della pace  
al liquido orizzonte del mio ignoto;  
tu, lago del ricordo che si giace  
nel bacino colmo del mio vuoto.

Ma quando io ripenso la tua fonte...  
fluivi alle mie vene, eri alluvione  
nel vortice del sangue come l'onde  
di un'intima infinita inondazione.

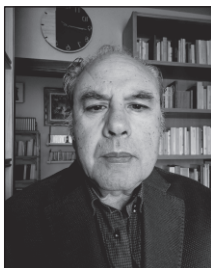
Ora, acqua ferma, m'invadi e non hai voce,  
senza piú forma se non del mio bacino;  
ristagni al mio profondo, alla sua foce:  
lago d'Averno, e fermo  
mio destino.

## Velo d'acque

Questo velo d'acque che m'è cielo.  
La primavera umida e frondosa  
respira nella bolla di vapore;  
discende l'acqua sopra ogni mia cosa,  
piove su questa terra mia d'amore.  
Piove su tutto e immenso s'apre il lago  
del nessun luogo, la mia pioggia del nulla  
in una bolla d'infinito;  
è maggio, e piove, io l'avverto,  
su questo sempre  
fiorito mio deserto.



## ENRICO D'ANGELO

*Aria*

ENRICO D'ANGELO, nato nel 1954 a Luzzi (CS), vive a San Donà di Piave (VE). Le sue raccolte di versi sono: *Le giornate*, Cosenza 1984; *Quasi una serra*, Napoli 1991; *Night*, Cosenza 2003; *Il fiore della serpe. 36 versi per L'Aquila*, Ancona 2009; *Versi esicasti*, Martinsicuro 2013. Ha tradotto *Teneri tributi alla Francia* di R.M. Rilke, Roma 2000. A sua cura sono usciti il romanzo di Anatole France *I desideri di Jean Servien* (Catanzaro 2005); le raccolte di novelle orientali *La vita e la sanguisuga* (Catanzaro 1997) e slovacche *Il sorriso verso il buio* (Catanzaro 2001). Ha ideato e fondato il luogo di civiltà poetiche «Smerilliana».

Non c'è  
troppo vicino  
o lontano  
in noi stessi  
lo stesso uomo

sempre siamo  
la finestra  
che nel buio  
attende la sua  
febbre di stella.

Quel celeste che s'annoda  
in pietre e arbusti...

quale maggiore impressione  
dell'aria che sbatte...

come  
consolarmi in un punto?  
Quante volte provai  
apertamente, quante volte  
silenziosamente.

Nel silenzio  
svegliato dal silenzio,  
nel rumore  
zittito dal rumore,  
negli occhi  
senza fine d'un cieco  
l'aria si scorda di noi.

E continua a respirare.

## MAURIZIO MAROTA

*Fuoco*

MAURIZIO MAROTA, nato nel 1970 a San Benedetto del Tronto (AP), è insegnante di Lettere presso la Scuola Secondaria di I Grado “G. Leopardi” di Grottammare. È presente nella raccolta di versi *Poetry Quartet* (Cosenza 2002) composta insieme a Centinaro, D’Angelo e Zamponi; nell’*Antologia della poesia erotica contemporanea* (Milano 2006) e ne *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana* a cura di Giancarlo Pontiggia (Novara 2009). Ha pubblicato il poemetto *Federicae* (Cosenza 2003), il libro *Letteratura dialettale di S. Benedetto del Tronto e Grottammare* (San Benedetto del Tronto 2002) e l’ebook didattico *Compendio di analisi logica* (Napoli 2014). Ha tradotto Catullo (*Versi per Lesbia*, Cosenza 2002), Cicerone (*La vera felicità*, Milano 2005), Lucrezio (*Il canto della vita*, Milano 2017).

## I.

Boschi di vento ardevano oltre i poggi  
e nubi su braci antiche e indicibili...  
Dal loro chiuso mistero le rose  
scoloravano in cielo sangue cupo  
dal fondame dei giardini e dei chiostri.  
Guardavo il tramonto, il martirio eccelso.  
Tutto era nell'aria fiamma: correvo,  
nei campi del Piceno, nella Tracia,  
sul carro per salire ai prati azzurri,  
agli Elisi, il sentiero tra fiamma e aria.  
Cercavo il Fuoco. Ne rubavo i segni  
nei limpidi incendi crepuscolari,  
andando nella sacra primavera  
senza scrigno o alambicco o lapidario.  
Primo miliario. Principio del viaggio.  
Bastò la mia febbre, la mia preghiera.

## II.

Il Fuoco vero era sull'alta rupe.  
E ruderi, orme di marmi e di torri,  
nel verde sonno del muschio e dell'edera,  
lo avevano custodito e celato  
in un abbraccio. Ardeva sulla cenere  
del tempo, senza danzare nel vento  
piú maestoso, ma robusto e forte.  
Ne appresi il verbo e la rivelazione,  
parola che innamora corde e cuori,  
fuoco che arde in ogni fuoco, in ogni uomo.  
E su quelle alture vidi un incendio,  
figlio del vento soffio dell'Olimpo,  
che non s'estingue e non ha fiamme,  
ma alte le lance, alte fino alle stelle.  
Lasciavo il sacro luogo e le rovine  
e già ero a sera sui poggi e i dossi.  
Mi diressi, armi in mano, contro le orde.  
Con la mia cetra, la mia passacaglia,  
mi feci onore nell'antica battaglia.

## III.

E mi levavo come una preghiera  
risalendo il percorso della pioggia,  
oltre il velo della sera, oltre il sole,  
fino ai golfi delle costellazioni  
dove le stelle sono fari o lampi  
d'acqua, nell'acqua che a notte riappare.  
Vivevo ovunque sul manto del mondo:  
vestito di musica e di respiro,  
avevo quel canto chiamato Fuoco,  
che nella sera cresceva e cresceva  
a bruciarmi di gioia. Mi trovai  
nelle rue infuocate delle comete,  
nei gialli falò dei carovanieri,  
sparso in ogni luogo dell'universo.  
E vidi che l'anima è immortale,  
che aperto era il mistero delle rose,  
che scoperto il sentiero tra aria e fiamma.  
Sono figlio della Terra e del Cielo.  
Che la mia bellezza, la giovinezza  
era luce del mattino nell'aria,  
nell'ora che calma è la fiamma e diafana;  
nell'aria antica il viso e il corpo mio,  
come sole il corpo e il viso di un dio.



## GIOVANNI ZAMPONI

*Terra*

GIOVANNI ZAMPONI è nato a Smerillo (FM) nel 1949; medico, vive a Fermo. Ha pubblicato in versi: *Fughe nella Realtà* (Ripatransone 1996); *Ombra bianca* (Roma 2001); *Poetry Quartet*, con Centinaro, D'Angelo e Marota (Cosenza 2002). Suoi versi sono comparsi sul luogo di civiltà poetiche «Smerilliana» e nell'antologia *80 poeti per Luciano Erba* (Novara 2003). Ha dato alle stampe, insieme a Claudio Postacchin, *La seconda equalità* (Fermo 2012), studio sulla scoperta di una seconda possibilità di equiripartizione dei cento canti della *Divina Commedia* di Dante, della quale è conoscitore a memoria, riservando al poema molte letture e svariati interventi critici.

## Vanisce la sera

S'abbarbica la sera ai desideri  
come l'edera a questo albero antico;  
vinta è la rocca dal suo tardo ieri,  
raggio rincorso d'un abbraccio amico.  
Tutto, e in tutto, è una zolla di mistero  
e di terra; ma qual virtù l'intende?  
Non so dal cielo il vero del suo vero,  
né se il buio lo estingua o lo difenda.  
O mistica illusione, che ti pieghi  
a condonare quel buio delle cose  
della notte, qui indugia e poi dispiega  
le delizie piú incerte e timorose;  
e radicata dentro il tuo stupore,  
lenta leva un sorso all'altrui dolore.

## Soliloquio al figlio

Un attimo e ti sei fatto già grande  
(mi guardi e forse non mi guardi) ma io  
solo ora me ne avvedo, ora che spande  
un'ombra uguale al tuo profilo il mio.  
Dalla penombra blu di solitudine  
prendi la luce, a me un sorso e l'oblio;  
vagheggia tu segnali d'altitudine,  
a me basta il presagio d'un rinvio.  
La rocca e il viale, e laggiú il belvedere,  
usuali a me, a te insoliti e brillanti  
di volta in volta piú dentro un piacere  
che veste aureole sempre piú invitanti.  
Non ti smarrire, se per me non voglio  
che un po' d'amore, o un resto, atteso e spoglio.

## Miraggi

Oggi una luce sembra, verde come  
come anima innaturata di cielo,  
o qual parola o quale altro nome  
che di bellezza sia innocenza e velo.  
Sulla distesa lunga di quei raggi  
dall'intimo si scioglie un desiderio  
quasi di pane, e nuovo fra miraggi  
fragranti in molitura e refrigerio  
di messi mai mietute e passi ardori.  
Brezza amica ondeggia ai tulipani,  
e non per altra forza che d'amore  
non sia e per solari e limpide mani.  
In quel tutto alla terra è solitudine  
e all'occhio, al cuore breve infinitudine.



POESIA STRANIERA

KRISTINA KOČAN Otto poesie  
Traduzione dallo sloveno e cura di Michele Obit  
p. 31

HAMUTAL BAR-YOSEF Quindici poesie  
Traduzione dall'ebraico e cura di Paola Messori  
p. 43

MARILENA-RODICA TIUGAN Dieci poesie da *Odissea a zigzag*  
Traduzione dal rumeno e cura di Elena Pîrvu  
p. 79

TOSHIKO HIRATA Sei poesie  
Traduzione dall'inglese e cura di Paolo Ruffilli  
p. 91

EUPHRASE KEZILAHABI *Il racconto del vecchio*  
da *Sofferenza [Kichomi]*  
Traduzione dal swahili di Elena Zúbková Bertoncini  
p. 105

HANS KEILSON Nove poesie  
Traduzione dal tedesco e cura di Gio Batta Bucciol  
p. 119

YEGHISHE CHARENTS Undici poesie da *Io della mia dolce Armenia*  
Traduzione dall'armeno di Alfonso Pompella, Anush Torunyan,  
Mario Verdone, Boghos Levon Zekiyán  
Prefazione di Stefano Garzonio  
p. 133

ÁNGELES MORA Quattordici poesie da *Casa dell'acqua. Poesie (1982-2022)*  
Traduzioni dallo spagnolo e cura di Valentina Colonna  
p. 167

MAHĀDEVI VARMĀ Tre poesie  
Traduzione dall'hindi e cura di Thomas Dähnhardt  
p. 193



KRISTINA KOČAN



Otto poesie

TRADUZIONE DALLO SLOVENO E CURA DI MICHELE OBIT

Kristina Kočan (Slovenia, 1981) è poetessa e traduttrice. Nel 2016 ha conseguito il dottorato in poesia americana contemporanea presso la Facoltà di Lettere di Maribor. Ha pubblicato quattro raccolte di poesie, con l'ultima delle quali (*Selišča*, Littera, 2021) ha ottenuto nel 2022 la *Veronikina nagrada*, il premio per la migliore raccolta poetica slovena dell'anno. La sua poesia è stata tradotta in oltre una decina di lingue e inclusa in molte antologie internazionali, tra cui *Europe in Poems: The Versopolis Anthology and Other Words*.

Nel suo lavoro di traduzione si concentra principalmente su autori americani.

## vinchi

scricchiolano le scarpe sulla neve  
da noi si allontana  
il caldo rifugio il fuoco  
ora lentamente si spegne  
saturazione di sospiri  
sfregamento di umidi corpi  
in un meriggio cheto  
nell'oscurità cova la muta  
selvaggina tra i vinchi  
un groviglio di dita calpesta  
le fiamme che rinfocolano  
parole sulle calde lingue  
solo le gemme invernali  
all'istante inghiottite  
dai baci  
mentre ce ne andiamo

ŠIBJE      čevlji škripljejo v snegu | se nama oddaljuje | ogreta koč  
ogelj | pravkar počasi ugaša | nasičenost vzdihljajev | drgnjenje vlažnih  
teles | v nemem popoldnevu | v temoti tli tiholazna | divjad med šibjem |  
preplet gazi prstov | plamenov ki zanetijo | besede na toplih jeziki |  
še le zimski brsti | nemudoma pogoltnjene | od poljubov | na poti proč



clematide

come fiore di papavero  
precipita nel momento  
mi hai spostata prima  
nella mia carne conficcato  
tutte le tue dieci  
dita hai raccolto  
fiocchi di neve mai  
diventati neve con essi  
mi hai riempito  
le nude tasche attorno  
al mio cuore  
avvolta la clematide  
non batte è come rugiada  
sui tetti  
la pioggia di primavera

SROBOT    kot makov cvet | se usuje v momentu | si me odstavil prej |  
zaril v moje meso | vseh svojih deset | prstov si zbiral | snežinke ki niso |  
postale sneg mi | z njimi polnil | gole žepe okoli | mojega srca | si se  
ovil srobot | ne bije roslja | po strehah | pomladni dež

## poesia d'amore per K

nella casa di legno seduto  
hai acceso il fuoco  
un invisibile pennello  
ruoti come tarkovski  
questo mondo attorno a te  
ti guardi lentamente  
s'allontana il vecchio s'avvicina  
il nuovo attraverso la finestra  
attraverso i miei occhi cade  
su di te la luce  
e poi da te  
solleva argentea polvere  
mi frantuma  
in un bosco innevato  
nell'ora del miele  
corre via dalla tana notturna  
un animale

LJUBEZENSKA ZA K    v leseni hiši sediš | zakuril si | nevidni čopič  
vrtiš kot tarkovski | ta svet okoli sebe | gledaš se ti počasi | odmika  
staro bliža | novo skozi okna | skozi moje oči pada | nate svetloba | po-  
tem se od tebe | dviga srebrni prah | me razdrobi | v zasneženem  
gozdu | v medeni uri | steče iz nočišča | žival

## fuggi

per il confine a nord  
attraverso gli ombrosi boschi  
carinziani lontano nella torrida  
notte di Madrid poi là  
oltre l'acqua in America  
con la lingua strappata  
in agguato del nuovo  
come una lucertola in attesa  
che le cresca una nuova coda  
di un nuovo nome  
da Ivan a John  
e poi le lettere  
e poi i pacchi  
a casa i nostri  
li hanno accolti  
con le lacrime mute si  
chiedevano cosa  
hai visto di cosa  
sei stato testimone sei  
mai stato triste  
con gli anni diventato  
un ipocrita con la bottiglia  
al posto della lingua  
si è allargata la ferita  
corroso dall'alcool  
fuggivi e fuggivi  
invano

BEGÂJ      čez mejo na sever | skozi temne koroške | gozdove dlje v  
prevročē | noči Madrida potem tja | čez vodo v Ameriko | z iztrganim  
jezikom | v prežanju na novega | kot kuščar ki čaka | da mu zraste nov  
rep | po novo ime | iz Ivana v Johna | in potem pisma | in potem paketi  
| domov našim | so jih sprejemali | z nemimi solzami se | spraševali kaj  
vse | si videl čemu vse | si bil priča si bil | kdaj grenek | z leti postajal |  
tiholazec s steklenico | namesto jezika | se je razraščala raza | razžrta  
od alkohola | si begal in begal | zaman

migrazione in sé  
*ovvero* da allora colleziono case di chiocciola

quando è morta  
 lui aveva ancora i capelli neri  
 poi hanno iniziato  
 a ingrigirsi sulla schiena gli si è  
 aperta una grande ferita  
 era necessario curarla  
 da essa ha preso  
 a crescere una sempre piú grande  
 crosta calcarea a spirale  
 era necessario lucidarla  
 con le piú piccole mani sono  
 state raggiunte tutte le piú strette  
 incisioni spaccature piccole crepe  
 gli occhi sono diventati  
 antenne strabuzzanti  
 nel cortile un mattino  
 c'era una grande casa di chiocciola  
 da essa arrivava un tombale  
 ma uniforme respiro affannoso

SELITEV VASE ALI OD TAKRAT | ZBIRAM POLŽJE HIŠICE ko je  
 umrla | je imel še črne lase | potem so mu začeli | siveti na hrbtu se mu  
 | je odprla velika rana | jo je bilo treba oskrbovati | iz nje je začela |  
 rasti vedno večja | spiralna apnenčasta lupine | jo je bilo treba loščiti |  
 z najmanjšimi rokami je | šlo doseči vse najožje | zareze razpoke špra-  
 njice | oči so postajale | izbuljene tipalke | na dvorišču nekega jutra | je  
 ležala velika polžja hišica | iz nje je prihajalo grobno | a enakomerno  
 sopenje

## bronzo oltre il piano

come una buia cortina s'alza  
la ruota celeste dei neri  
della loro macchia metallizzata  
partendo dal nulla sotto di sé  
nel vento oscilla un furioso  
ciclone avvolge il pensiero  
in pizzo di piume in apparenza  
il corpo con la poesia rubato oppure  
usato oppure prestato  
che in un attimo può tacere  
i ciarlioni in un ruggito predatore  
sopra l'uva gli ultimi lamponi  
quando si riversa il bronzo oltre  
il piano il granturco tiene ancor testa  
sotto il peso delle pannocchie suonano  
i campanili che svettano vicini e più lontani  
ondeggiando i pioppi sotto  
la mutevole svolazzante membrana  
li accompagnano nelle orecchie le melodie  
di falci dal vecchio continente nel nuovo mondo  
come parte del progetto di un milionario  
per popolare nel 1890 l'America di tutti gli uccelli  
descritti da Shakespeare  
ottanta coppie di stornelli  
in Central Park e cosa  
avvistavano dove cercavano rifugio  
su quale albero si poggiavano  
le colombelle come creavano l'onda  
per il proprio stormo quale sole  
vedevano dietro sé  
si riversava la bronzea luce

BRON ČEZ RAVNICO    kot temna zavesa se dvigne | nebesno kolo  
črnjavih | njih kovinskolesketavih peg | iz nič zasenči vse pod sabo | v

vetru se ziblje divje | ciklon povije misel | v čipko iz perja prividno |  
telo s pesmijo ukradeno ali | rabljeno ali sposojeno | ki lahko v hipu  
obmolkne | žužnjači v roparskem rjoenju | nad grozdje poslednje ma-  
line | kadar se vlije bron čez | ravnico koruza še kljubuje | pod težo  
storžev zvonijo | štrleči zvoniki od blizu in dlje | se pozibavajo topoli  
pod | spreminjavo prhutajočo membrano | jih v ušesu spremljajo na-  
pevi | kos iz stare celine v novi svet | kot del milijonarjevega načrta | da  
naseli v Ameriki vse ptice | iz Shakespearja leta 1890 | osemdeset parov  
škorcev | v Centralni park le kaj so | ugledali kam se zatekli | na katero  
drevo sedli | duplarji kako ustvarili val | za svojo jato kakšno sonce | vi-  
deli se je za njih | razlila bronasta svetlob

## cicogne

di ciliegie nostrane il fogliame  
brucia lentamente si estingue  
lo sospinge verso  
il sole rovente  
la prima paura per la brina  
nelle notti torride il sangue  
scorre piú lentamente  
fedeli al nido  
mute veleggiatrici  
hanno preso a radunarsi  
in stormi sopra  
il vecchio nido  
nei pressi di casa nostra  
quando ero in dolce attesa  
stavano preparando  
una soffice culla  
portavano rametti  
muschio e licheni  
ora mio figlio ha  
sulla nuca un morso  
di voi che me l'avete portato  
cosí a lungo colpito  
con i becchi e con me  
atteso il tardo  
crepuscolo ci arriva  
fresco ci avvolgiamo  
l'una all'altra  
con la mente  
al ritorno

ŠTORKLJE se domači češnji listje | ožge počasi odpada | poganja  
njih proti | razbeljenemu soncu | prvi strah pred slano | v žarnih nočeh

se | kri pretaka počasneje | vdane gnezdišču | neme jadralko | so se  
začele | v jatah zbirati nad | starim gnezdom | v bližini naše hiše | ko  
sem zanosila | so pripravljale | mehko zibelko | prinašale veje – | in  
mah in lišaje | zdaj ima moj sin | na zatilju ugriz | vas ki ste mi ga  
nosile | tako dolgo klopotalo | s kljuni in z mano | čakale pozni | mrak  
se nam pritakne | sveže se zavijamo | druga v drugo | z mislimi | na  
povrat



## inghilterra

questa estate non è estate  
è inghilterra siamo  
in montagna nel buio  
si scateneranno  
tempeste oppure il cielo  
sarà affollato di stelle  
sull'erba le nostre sdraio  
negli occhi i bagliori  
nei poderi in alto  
a lungo brillano le luci  
i padroni di casa sonnecchiano  
dietro al tavolo i campanacci  
delle mucche al pascolo  
risuonano dai monti  
come una ninna nanna mentre  
anche noi due ce ne andiamo  
a dormire spalanco la finestra  
soffia il vento della notte  
entra in noi  
rinfresca dal caldo  
meriggio quando scoppiamo  
lungo le cuciture dall'amore  
al contempo subito ci rammendano  
i veli rotolano  
da casa nostra  
a valle guardo  
con un occhio la nebbiolina  
con l'altro il bimbo nel lettino  
riposa a gambe divaricate  
anche noi due dormiamo tranquilli  
in inghilterra con le stelle  
o senza

ANGLIJA to poletje ni poletje | je anglija smo | v planinah se bodo |  
v temo razdivjale | nevihte ali bo nebo | prepolno zvezd | na travi

najina ležalnika | v očeh utrinki | na visokih kmetijah | dolgo brlijo  
luči | gospodarji dremajo | za mizo s pašnikov | kravji zvonci | se razle-  
gajo s hribov | kot uspavanka ko | se še midva odpravljava | spat  
odpiram okna | na stežaj zaveje nočnik | vstopi v nas | ohladi od  
toplega | popoldneva ko pokamo | po šivih od ljubezni | nas hkrati  
takoј zakrpajo | koprene se valijo | od naše hiše | v dolino gledam | z  
enim očesom v meglico | z drugim otroka v posteljici | ves razkrečen  
leži | tudi midva mirno spiva | v angliji z zvezdami | ali brez

## HAMUTAL BAR-YOSEF



### Quindici poesie

TRADUZIONE DALL'EBRAICO E CURA DI PAOLA MESSORI

Aveva cominciato a scrivere poesie all'età di otto anni, così da continuare a parlare al fratello morto, che scriveva poesie e racconti. Non è dato sapere se la poesia fu, nella giovinetta che era, un espediente temporaneo per reagire al lutto o una decisione precoce di intraprendere la carriera letteraria.

È il 1972 quando Hamutal Bar-Yosef – che nasce nel 1940 in un kibbutz dell'Alta Galilea e da quarant'anni vive a Gerusalemme – pubblica la sua prima raccolta *Lulei haya alay lemaber* (“Non fosse che devo affrettarmi”), il cui titolo allude forse a un esordio considerato tardivo o almeno incalzato dal tempo.

Perché il suo tempo corre veloce, abbondante di opere (ad oggi 20 libri di poesia, 11 di narrativa, oltre a saggi e traduzioni), di affetti (a ventinove anni ha già quattro figli), di esperienze (insegnamento alle secondarie, in cui non trova quel piacere che conoscerà molto più tardi, nel 1987, come professoressa di Letteratura ebraica alla Ben-

Gurion University), ma anche sovraccarico, il suo tempo, di lutti che appaiono immedicabili.

Le poesie qui presentate provengono da due raccolte: la prima, *Hishtavut* (“Equilibrio”), pubblicata nel 2011 (edizioni Hakibbutz Hameuchad), è un’antologia personale da cui sono tratte le prime undici poesie della presente selezione; la seconda, *HaSheghiah haMufla’ah* (“Il meraviglioso errore”), da cui provengono le altre quattro qui tradotte, è una raccolta datata 2020.

In *Hishtavut* la poetessa riunì il meglio delle sue poesie pubblicate in quarant’anni di attività, costruendo un massiccio volume (340 pagine, 257 poesie) che è da considerarsi una retrospettiva, un compendio, nonché una canonizzazione dell’opera. E poiché di una retrospettiva si tratta, il lettore si aspetta di trovarvi un’ampia messe di date e luoghi di composizione, un ordine cronologico, riferimenti interni e tutto quell’apparato che consenta di ricostruire l’intimo legame fra opera e vita. Invece, nessuna indicazione del genere: le nude poesie sono raggruppate in dodici sezioni, ognuna delle quali porta un titolo che ne definisce il tema generale. È il solo indizio che il lettore è invitato a seguire per orientarsi, quando la sua curiosità lo pretenda, nel vasto dispiegamento del materiale riunito. L’idiosincrasia di Bar-Yosef per scansioni cronologiche o biografiche è ben radicata e discende dalla sua concezione di poesia «... non è insistenza né resistenza: è *purificazione*, ricostruisce l’*equilibrio interiore*».

Quanto a *HaSheghiah haMufla’ah* – che ha un’estensione piú usuale di un’ottantina di componimenti – venne pubblicata nel 2020, come si è detto, a nove anni di distanza da *Hishtavut*: poesie nuove convivono con poche altre che appaiono come prolungamento o rielaborazione di poesie antiche; segno di una tappa ulteriore, giunta qui a compimento, della sua ricerca spirituale. La voce talora vi prende un timbro di compassionevole dolcezza, proprio di una vecchiaia che si riconcilia con il passato.

L'opera di Bar-Yosef si può leggere come la storia di un'anima in un mondo sconvolto dalle guerre, che accoglie profughi da ogni dove (si vedano, qui, *Chewing gum* e *Prima che*), mondo rivitalizzato dalla speranza in qualcosa di nuovo<sup>1</sup>. Un'anima forte abbastanza per ricostruire un equilibrio che s'intende fisico, morale e psicologico insieme (questo il significato di *hishtavut*, che definisce l'antologia ma adatto anche a *HaSheghiah haMufla'ah* che di *Hishtavut* è, per così dire, coronamento), quell'equilibrio che la poetessa insegue dopo i due traumi maggiori della sua vita: la morte del fratello<sup>2</sup> e il suicidio del più giovane dei suoi figli. Una simile esplorazione inesausta che pretende conoscere, dello stare al mondo, ogni dolore, ogni gioia o felicità, fa di Bar-Yosef una nuova Antigone, come appare nella visione di Lea Goldberg: «La pioggia non verrà. La terra | vi ha rinunciato. A tutto è abituata: | all'asfissia, all'oblio, al silenzio, | alle tue lacrime che piangono mute. || La pioggia non verrà. Tutto è accaduto. | Ora cerca di vivere senza tempesta»<sup>3</sup>.

In una terra che faticosamente elabora i lutti collettivi, Bar-Yosef scopre una propria via per non pietrificarsi nei suoi lutti personali. Si spinge oltre, e getta sulla realtà circostante quello sguardo che svela, tramite l'analogia, la similitudine, la metafora – e il tutto governato dal simbolo – quello che rimane celato alla comune osservazione. È lo sguardo del poeta che si fa visione.

<sup>1</sup> “Era questa la promessa segreta di mio fratello maggiore: | Avremo uno Stato per conto nostro e di tutto il paese faremo un kibbutz. | (I segreti che mi confidava li nascondevo in fondo | ai nastri rosa, nei piatti capezzoli) [...] Sul collo mi allacciò | mio fratello maggiore la nostra terra così nostra | e la luna la aggiunse in alto, così ogni giorno alle sette | potevamo anche da lontano augurarci Shalom”, si veda la poesia *HaMaqom haKoev* (“Il luogo dolente”), in *Hishtavut*, p. 241, vv. 30-33, 37-40.

<sup>2</sup> Nel 1948, durante la guerra di Indipendenza. Hamutal era allora una bambina fantasiosa dai lunghi e folti capelli: “[...] sul collo i nastri | simili a bolle rosa di sapone s'involavano dal mio capo”, in *Il luogo dolente*, cit., vv. 21-22.

<sup>3</sup> La poesia אַנטיגוֹנָה (“Antigone” II) è compresa in *Milim acharonim* (“Ultime parole”). L. Goldberg, insieme a H. N. Bialik, è una fonte di ispirazione per Bar-Yosef.

Si comprende allora l'idiosincrasia di Bar-Yosef per il dato biografico, per l'aspetto concreto della realtà (di cui pure si nutre la sua poesia): ciò che conta è la trasfigurazione di questa realtà, interiore non meno che esterna, nella quale altri possano riconoscersi.

«Sono contraria alla scrittura destinata a conservare il momento» ha detto Bar-Yosef in un'intervista. «Non vedo alcun valore nella conservazione dei momenti traumatici. Compito dell'uomo è di riconciliarsi con il suo passato. [...] Non sono favorevole alla 'fissazione' dell'inferno delle nostre vite... La Poesia ci riscatta dall'inferno, perché ci aiuta a riconciliarci con esso, a vivere con esso. Penso sia irresponsabile voler ricordare, commemorare tutto».

Il critico Dan Miron ha osservato che per Bar-Yosef «il ricorso all'ordine simbolico è una necessità esistenziale, una delle condizioni per giungere all'equilibrio». In quella che forse possiamo leggere come un'elegia onirica, *BeYa-dekhab aphqid ruchí* ("Nelle tue mani depongo il mio spirito"), la madre osserva, nelle tenebre opache, viscerali sembrerebbero, il dramma del suicidio del figlio. Il respiro<sup>4</sup> di lei tiene l'intero componimento – fa pensare a un'unica ispirazione angosciata che si dilata ininterrotta (non vi sono virgole neppure quando il periodare lo esigerebbe) – e assume la figura di un rospo. Ora, lo stesso rospo ricompare in *HaSheghiah haMufla'ah* ("Il meraviglioso errore")<sup>5</sup>, e si identifica con la poetessa, ma l'ambientazione è affatto mutata: alla tenebra opaca del sogno subentra la bianca chiarezza di un ambulatorio anatomico, luogo della diagnosi. Un certo numero di anni (dieci? venti?) separano le due poesie, che degli eventi conosciuti ci offrono, attraverso dati reali, una rappresentazione che

<sup>4</sup> *Ruach* in ebraico vale "respiro", "spirito", "vento".

<sup>5</sup> Si veda, a p. 33, la poesia senza titolo non inclusa nella silloge: "Il rospo | vivisezionato in laboratorio | per dimostrare dai movimenti del suo cuore | che senza sosta salta si contrae domanda | perché perché perché, | quel rospo sono io".

si vuole realistica, poeticamente reale. Per decifrare tale intreccio – tessuto intimo della poesia di tutti i tempi – tra realtà e figurazione poetica conviene dare intimo prolungato ricetto ai componimenti di Hamutal Bar-Yosef, fino a quando potremo rispecchiarci nella nudità che affiora alla coscienza, come suggeriscono i versi in epigrafe a *Hishbtavut*: “Come un cieco che attraversa la strada nel sogno | e d’un tratto lo abbraccia una donna nuda, | senza coperta, senza fotografia dei giorni della sua giovinezza, | senza pettegolezzi, senza niente – | così leggi, se puoi, il libro delle mie poesie”.

## בְּשִׁעָה אַרְבַּע נְחָצִי

בְּשִׁעָה אַרְבַּע נְחָצִי אַחֲרֵי הַצְּהָרִים אֶפְלוּ הָעֵץ  
 מִתְמַתֵּם, כְּמוֹ יֶלֶד מֵעוֹן שֶׁהוֹרִיו אַחֲרוֹ,  
 מוֹכֵן לְהַחֲבֹק בְּכָל זְרוּעַ זָרָה מְאַמְצָת,  
 מוֹתֵם עֲנָפָיו בְּכָל פָּחוּ  
 נִמְשָׁף אֶל כָּל עֲנָנָה חוֹלְפֹת:  
 מִהָרִי, קָחִי אוֹתִי בְּכַנְפֶּךָ הַחוֹרְגָת,  
 אֶל תְּשֹׁאֲרֵי אוֹתִי לְהִשְׁחִיר עִם הַשְּׂקִיעָה.

בְּשִׁעָה אַרְבַּע נְחָצִי אֶפְלוּ הָעֵץ,  
 וְיָמָה עוֹד אֲנָשִׁים טְעוּנֵי אֶהְבָּה.



## Alle quattro e mezza

Alle quattro e mezza del pomeriggio anche l'albero  
si tende e come un bimbo all'asilo i cui genitori  
ritardano acconsente a braccia adottive,  
così i suoi rami stende con tutta la forza  
attirato da ogni nube che passa e va:  
prendimi al volo nella tua ala vicaria,\*  
non lasciarmi nel tramonto imbrunire.

Alle quattro e mezza anche l'albero  
e quanti umani con lui anelano all'amore.

\* Reminiscenza dell'"ala spezzata della Shekhinah" che compare nella poesia *Levadi* ("Solo"), che H. N. Bialik scrisse nel 1902.

## בְּשִׁהִייתִי בְּתִיכּוֹן

בְּשִׁהִייתִי בְּתִיכּוֹן נִשְׁבַּעְתִּי:  
 אֶתְחַטֵּן וְלֹא אֶרְאֶה לְעוֹלָם  
 אֶת פְּנֵיךָ הַמְקַמְטִים  
 שְׂתַמִּיד מִקְנָאִים בְּאִמְהוּת אֶסְרוּת.  
 הוּי, פְּמָה שְׁבוּעוֹת רַעֲנָנוּת,  
 חִכְלִילוֹת הָיוּ לִי בְּתִיכּוֹן!

בִּבְקָר נִשְׁבַּעְתִּי שְׂאֶהְרֵג אוֹתָךְ,  
 קָרַעְתִּי אֶת הַצִּפִּית הַרְקוּמָה  
 צִיִּצִים כְּחִלִּים מְרֹב זַעַם  
 עַל מְזַמַּת הַמְרָמָה שְׁלֶךְ  
 שְׂמַנְעָה מִמֶּנִּי לְצֵאת לְמַסַּע עִם חֵם.  
 בְּצִהְרִים גִּלְחִיתִי אֶת שְׁעַר רֵאשִׁי  
 וְנִשְׁבַּעְתִּי שְׂאֲמוּת מִחֵר.  
 בְּעֶרֶב מְצֵאתִי שְׁהוֹסַפְתָּ בְּכַתֵּב-נֶדֶךְ  
 הַמְרָשָׁל, הַמְכַעֵר, הַמְפַלְצֵתִי  
 פְּמָה מְלִים לְמַכְתֵּב-הָאֶהְבָּה  
 שְׁשַׁלַּחְתִּי לְגִבּוֹר נְשׁוּי,  
 וּמָה לְדַעְמָךְ הַרְצֵשְׁתִּי?

בְּאֲמַת כֶּבֶד אֵינִי זוֹכֶרֶת בְּדִיּוֹק.  
 אֲנִי זְקֵנָה וּפְנֵי הַמְקַמְטִים,  
 שְׂתַמִּיד מִקְנָאִים בְּאִמְהוּת אֶסְרוּת,  
 אֵינָם נְחוּצִים לְאִישׁ מִלְּבַדְךָ.

## Quando ero al liceo

Quando ero al liceo giurai:  
mi sposerò, mai piú vedrò  
il tuo viso appassito  
sempre delle altre madri invidioso.  
Oh, quanti freschi rosei  
giuramenti avevo al liceo!

Di mattina giuravo che ti avrei uccisa,  
strappavo la federa ricamata  
di bocci azzurri, inviperita  
dalle tue manovre infide  
per non farmi viaggiare col caldo.  
Di pomeriggio mi rasavo i capelli  
e giuravo di morire l'indomani.  
Di sera scoprivo che avevi aggiunto nella tua calligrafia  
trasandata brutta mostruosa  
qualche parola a una mia lettera d'amore  
spedita a un uomo sposato:  
secondo te che cosa avevo provato?

In verità non ricordo piú bene.  
Io sono vecchia e il mio viso appassito  
sempre delle altre madri invidioso  
a nessuno è necessario all'infuori di te.

## קשאני נשארת לבד

לדליה רביקוביץ

קשאני נשארת לבד אני מצויצה ורוצה למות,  
להתעטר בנוצות הפוך של התשקה  
לשקע בה כמו צוללת רצוצה  
ולעצם את עצמי בשנה.

קשאני נשארת לבד פחומי גוזלים  
מכל פתחי גופי אל האדמה  
אזלים אותי חלילה, מבקלה,  
נשאת ברוח רשעה פמוץ.

קשאני נשארת לבד אין לי אני  
בקלל, יש לי רק אין זה  
ואין ההוא נאקה  
וכל אסד אבו עלי.

## Quando resto sola

*a Dahlia Ravikovitch\**

Quando resto sola mi sento schiacciata e voglio morire,  
 avvilupparmi nel piumino delle tenebre  
 e lí immergermi come un sottomarino in avaria  
 e rinchiudermi nel sonno.

Quando resto sola le mie forze fuggono  
 in terra da ogni orifizio del mio corpo,  
 esaurita fuga sono, impaurita,  
 soffiata come paglia da un vento maligno.\*\*

Quando resto sola il mio Io non  
 l'ho piú, ho solo Non questo  
 Non lui e Povera me  
 e ognuno è pietra su di me.

\* Dahlia Ravikovitch, nata nel 1936 a Ramat Gan, è una poetessa della generazione successiva a quella di Lea Goldberg. Morì suicida nel 2005.

\*\* “soffiata come paglia [*kaMotz*] da un vento maligno” è immagine derivata dai Salmi (35,5 e 1,4) per indicare qualcosa che si perde e scompare in fretta.

## מסטיק

איש לא ראה מה שעשיתי בינתיים ליד הגדר.  
 אנשים עסקו בהובלת פסנתרים ושטיחים  
 לא להם, בהתחת מי השתיה.  
 אנשים אחרים הלכו עם ידים למעלה.  
 זה לא היה חלום. כל-כך יבש לי בפה  
 ומי השתיה עוד רוותחים  
 ובכן מבעד לגדר אני עושה מסקר בשפת ידים:  
 מסטיק מפה רטב לפה יבש תמורת פרוסה  
 עם קמאה מלוחה מהחבילות שבאו מאמריקה.  
 אני מביטה בה והיא בי, לועסות, לא מחיכות.  
 זבובים שאכלו מגלה מעיניה מתנשבים על עיני.  
 מי השתיה שרתחו ככר פושרים.  
 ככה זה היה ביולי 1948  
 כשפנו את הנשים והילדים מהדרום לנפו הכבושה  
 ומשני עברי הגדר הסתובבו פליטים מכל העולם.

## Chewing gum

Nessuno vide che cosa intanto facevo presso il recinto –  
chi occupato a trasportare pianoforti e tappeti  
non suoi, chi a bollire acqua da bere,  
chi se ne andava con le mani in alto.  
Non era un sogno. Avevo la bocca asciutta asciutta  
e l'acqua da bere ancora bolliva,  
e allora, attraverso il recinto, nella lingua dei segni feci  
[un baratto:  
un chewing gum da una bocca umida a una bocca asciutta  
in cambio di una fetta di pane e burro salato donato  
[dall'America.  
Io guardo lei, lei me – mastichiamo non sorridiamo.  
Le mosche che succhiavano il muco degli occhi suoi  
[s'insediano sugli occhi miei.  
L'acqua nel bollitore già intiepidiva.  
Cosí era nel luglio 1948  
quando donne e bambini evacuarono dal nord a Jaffo  
[conquistata  
e dalle due parti del recinto si aggiravano rifugiati di  
[tutto il mondo.

## לפני

זמן רב לפני שגויפנו ימות וְכָל חֲלוּמוֹתֵינוּ יִקְלוּ  
וְכָל שְׂאִיפוֹתֵינוּ כְּעֵשֶׂן סִיגְרִיָּה יִנָּשְׂפוּ  
וּבְשָׂרֵנוּ שְׂצָבְעוּ כְּזֶה אוֹ אַחַר יָמֵס בְּעֶפְרַיִם

הַפֶּעַס, הַקִּנְאָה וְהַשִּׁנְאָה כְּכֹר  
יִפְיִצוּ בָנוּ אֶת תּוֹלְעֵי הָרֶקֶב.



Prima che

Ben prima che il nostro corpo muoia e tutti i nostri sogni  
[svaniscano  
e tutte le nostre aspirazioni come fumo di sigaretta  
[s'involino  
e la nostra carne di questo o altro colore nella terra si sciolga  
ira vendetta odio avranno già  
sparso in noi i vermi della decomposizione.

## בלי הרבה דבורים

בלי הרבה דבורים השמטתך והשמטלת  
 אל מתחת לסבך המיבש,  
 הסתום עשירות שנים לשמש,  
 ממנו בקצה היקלה  
 שלא רציתי לשמע כל היללה.  
 ומה הוצאת לי מהבתוכי?  
 תתלול שחר בן שביע,  
 צורח בקל פחו הנעיר  
 על הלע הנוהם של העולם,  
 נוגע בגיד הנשה של החשוך,  
 בקל מאדו הענר רוצה, רוצה רוצה.

בלי דבור, בקף יד רכה ניונעת  
 הושטת לי אותו והסתפלת ישר  
 על עיני ועל גופי.  
 ואני לקחת.

## Senza molte parole

Senza molte parole ti eri infilato  
sotto la secca ramaglia,  
da dieci anni impenetrabile al sole,  
da dove si sprigionava quel lamento  
che non volevo udire tutta la notte.  
E cosa ne hai preso per me?  
Un gattino nero di una settimana:  
strilla con tutta la sua neonata forza  
alle fauci spalancate del mondo,  
tocca il nervo sciatico della tenebra,\*  
con tutta la sua cieca potenza vuole vuole vuole.

Senza una parola, nel cavo della morbida mano sapiente  
me lo hai teso guardandomi dritto  
gli occhi e il corpo.  
E io lo presi.

\* Il nervo sciatico è quel punto sensibile che è sufficiente toccare per provocare una menomazione. Giacobbe, toccato all'anca dall'angelo, resta claudicante sebbene vincitore nella lotta (Genesi 32,32).

## היביסקוס

היביסקוס מקסים!  
 הקרדת את רוחי  
 בממדריך המדהימים  
 בארגון המבהיק, המאזם, הצוחק  
 של שפתותיך.

מפאר נצבת לעמתי  
 עמוד תפוחת קטיפה  
 אפל, נפלא, מבלבל את הלילה.  
 בלי מלים אמרת:  
 תני לי, תני לי  
 את שלי.

הוי היביסקוס,  
 שלחת בי בענה.  
 מה שלי? מה שלך?  
 ומי העצים למדורה?

## Ibisco

Magnifico ibisco!  
hai scosso il mio animo  
con la tua sorprendente grandezza  
con il lucente, minaccioso vermiglio ridente  
delle tue labbra.

Maestoso davanti a me t'innalzi  
pilastro che di velluto fiorisce  
tenebroso ineffabile a confondere la notte.  
Non con parole mi hai detto:  
dammi dammi  
ciò che è mio.

Oh ibisco  
un incendio mi hai mandato.  
Cosa è mio? cosa è tuo?  
E chi la catasta di legna?

## שירת הקרורים

שירת הקרורים על האנטנה  
 קרוזים ברנחים שנים  
 ננצרים פתאם

קשמגיעים דרורים אחרים  
 ומתנשבים  
 נאז

בנריזות נהדרת  
 כל השורה מתנשרת  
 שוב ברנחים שנים חדשים.

וקד  
 מחשבתי מתנשרת  
 קשאתה מישוב בה  
 את דעתך האחרת.

## La fila di passeri

I passeri allineati sull'antenna  
come perle in spazi uguali infilate  
si scuotono d'un tratto

quando altri passeri vengono  
a posarvisi  
e allora

con mirabile lestezza  
la fila torna a ricomporsi  
in nuovi spazi uguali.

Così  
si ricompone il mio pensiero  
quando tu vi deponi  
la tua diversa opinione.

## אִמְרָתִי

אִמְרָתִי: גִּבֹּר לֹא-טוֹב הוּא,  
בֶּן-אָדָם עָבָה וְסָתוּם,  
רֵאשׁוּ כְדוּר אֲבֹן  
פּוֹגַע כְּמוֹ בְלִיסְטֶרְאָה.

וּבְלִילָה קִרְבַּתִּי אֵלָיו  
לְגַפְף אֶת גּוֹפּוֹ הַבּוֹדֵד,  
הַחֵם  
כְּמוֹ סֵלַע בְּזֶלֶת בְּקִיץ.



## Ho detto

Ho detto: quest'uomo non fa per me,  
un tipo gretto e chiuso,  
la sua testa, una sfera di pietra,  
colpisce come una balestra.

Stanotte mi sono avvicinata a lui  
per avvolgere il suo corpo solitario  
caldo  
come una roccia di basalto in estate.

## בְּיָדֶךָ אֶפְקִיד רוּחִי

בְּיָדֶךָ אֶפְקִיד רוּחִי  
אֲחֻזֹת תַּמְהוֹן  
כְּמוֹ עֵינַיִם שֶׁל קַרְפֵּדָה  
דְּבִיקָה וְנוֹשְׁמַת מִהַבְּטָן  
פַּעַם מִתְנַפֶּחֶת פַּעַם נְמוּגָה  
בְּחֹשֶׁךְ הַגְּחֹלִילִי פְתָאֵם נְשֹׂאת  
בֵּין כַּפּוֹת נְדִירוֹ שֶׁל יָלֵד  
מִתְזַקְּוֹת אֶת לְבוֹ הַפּוֹעֵם  
לְעֵינַי אִמּוֹ הַמְזַעְזַעַת.

Nelle tue mani depongo il mio spirito

Nelle tue mani depongo il mio spirito  
abbagliato di stupore  
come gli occhi d'un viscido  
rospo il cui addome respira  
ora dilatato ora floscio  
nella tenebra di brace è d'un tratto  
innalzato nel cavo delle mani  
d'un bambino il suo cuore palpitante  
sotto gli occhi della madre sgomenta.

## השמש נגלית

השמש נגלית שוב  
 מאחורי גבנו  
 מתזיקה מעיל אור ענק, מוכנה  
 שוב לעזר לכלנו ללפש בו,  
 אבל לא לכלם בבת אחת.

רק העלבונות עוד שורפים  
 את בטן האדמה,  
 שאינה יכולה להרדם  
 בלי מחמאות וקרובות.

שמע: מאחורי החשוך שרים  
 גבעולי החטה, או הארז, או התירס,  
 שאכילתם משככת קצת  
 את הגעגועים ואת הכעס.

## Il sole si svela

Ancora il sole si svela  
dietro le nostre spalle  
calando un gigante mantello di luce, ancora  
tutti noi invita a indossarlo  
ma non tutti insieme.

Le sole ingiurie inesauste bruciano  
il ventre della terra  
che non può prendere sonno  
senza lusinghe e vittime.

Ascolta: dietro al buio cantano  
steli di grano o di riso o di mais,  
che offerti in cibo sopiscono  
la nostalgia e l'ira.

## הסוף

היפי לא יציל ממנות,  
 אכל הוא יעזר לך לקמל בלי השפלה.  
 בקבלי מנת, בגשימות האחרונות, תבקשו  
 חליל. תנסה לנשף. תתאמץ  
 לא לסרסר. יצא לך צליל אטד נקי מאד,  
 ואז יזועו קצות שפתיך ברעדת  
 חיוך  
 ויקפאו.

## La fine

La bellezza non salverà dalla morte  
ma ti aiuta ad avvizzire senza avviliti.  
Nei lacci della morte, negli ultimi respiri, cerca  
un flauto. Prova ad alitare. Evita  
i rantoli. Ne uscirà un suono limpidissimo,  
e allora si incresperanno le tue labbra nel tremito di un  
sorriso  
e si geleranno.

\*

שְׁקוּפִים, אוֹפְפִים,  
מְאֻזְנִים, לא עוֹנִים,  
אֲתֵנו תְּמִיד  
בְּלִילוֹת וּבְיָמִים,  
אֶהוּבֵינוּ הַמְתִּים  
רוֹבְצִים עַל הַחַיִּים.



\*

Trasparenti, incalzanti,  
ascoltano, non rispondono,  
insieme a noi sempre  
nelle notti e nei giorni,  
i nostri amati morti  
accucciati sui vivi.

\*

אינני אוהבת לדבר במקלה  
לכן קולי רועד. לכן הוא בונד.  
אבל היום שמעתי פתאם  
קול שר בקולי  
ושמעתי אותי במקלה גדולה  
של השבים מן המנות  
אל תשוקת הסיים.

\*

Non amo parlare in pubblico  
perciò la mia voce trema. Perciò è solitaria.  
Eppure oggi all'improvviso ho udito  
una voce cantare con la mia voce  
e mi sono udita nel vasto coro  
di quanti dalla morte tornano  
al desiderio di vita.

## לכתב שיר

להכניס לתוך קפסת שמורים שטוּתָה  
המון דגיגים תמקמקים, שוחים בתבורה  
על צלע הריוף המרפד עשבי ים  
מתנועעים ומלטפים את  
השוחה באחת עם כל הדגים  
ועם כל האוקינוס שבלע אותי  
בתהומו.

## Scrivere una poesia

In una liscia latta di conserve introdurre  
quei pesciolini che nuotano in frotte,  
fra scogli d'alghe sgusciando,  
nell'onda loro accarezzando la  
nuotatrice insieme a tutti i pesci,  
all'oceano tutto che mi ha inghiottita  
nel suo abisso.



MARILENA-RODICA TIUGAN



Dieci poesie  
da *Odissea a zigzag*

TRADUZIONE DAL RUMENO E CURA DI ELENA PÎRVU

Marilena-Rodica Tiugan è nata il 18 gennaio 1953 a Craiova, dipartimento di Dolj. Esordisce da studentessa liceale, con poemi in prosa, nella rivista del liceo teorico “Elena Cuza” di Craiova. Laureatasi in filologia, in romeno e francese presso l’Università di Craiova nel 1976, ha lavorato come professoressa di romeno, francese e latino, prima a Târgu-Jiu poi a Craiova.

Nel 2008 esordisce con il libro di poesia *Clepsidra îngerului* (“La clessidra dell’angelo”), con una prefazione di Bucur Demetrian, presso la Casa editrice MJM di Craiova.

Seguono altri volumi di poesia: *Din arierplanul unui surâs* (“Dallo sfondo di un sorriso”, Craiova, 2013), *Colivia cu aripi* (“La gabbia con ali”, Craiova, 2018), *Odisee în zigzag* (“Odissea a zigzag”, Craiova, 2019).

Ha pubblicato cinque romanzi: *Trenul de zăpadă* (“Il treno di neve”, Craiova, 2013), *Dincolo de plopi* (“Al di là

dei pioppi”, Craiova, 2016), *Zborul păpădiei* (“Il volo della radichiella”, Craiova, 2016), *Săptămâna lui KIP* (“La settimana di KIP”, Craiova, 2019) e *JAG* (“Giaguario”, Craiova, 2021).

È inoltre autrice di un volume di prosa breve: *Scrisorile unei necunoscute* (“Le lettere di una sconosciuta”, Craiova, 2016).

Sue poesie sono presenti in diverse antologie.

Il suo romanzo *Zborul păpădiei* (“Il volo della radichiella”, Craiova, 2016) è stato messo in scena presso il Teatro Nazionale “Marin Sorescu” di Craiova, nel ruolo principale l’attrice Daniela Ionescu.

Ha collaborato con diverse riviste di cultura, tra cui: «Echinox» (Equinozio), «Mozaicul» (Mosaico), «eCreator» (eCreatore), «Cafeneaua literară și politică» (Il Caffè letterario e politico), «Oltart», «Cafeneaua Băniei» (Il Caffè dell’Oltenia).

Le poesie qui tradotte sono tratte da *Odisee în zigzag* (“Odissea a zigzag”), Casa editrice AIUS, 2019.



## dai margini

quando prendo polvere nei pugni  
il mondo mi sembra un cosmo semplice  
un villaggio celeste portato fra gli uomini  
su redini di luci vestito nello stesso abito  
passato attraverso l'occhio chiaro della fontana  
fra i suoi confini interi  
chi sappia che cosa è quel buio dai margini  
impietrita la nostra stella viaggia da sola  
nessun orizzonte si intravede  
solo stelle con occhiaie azzurre  
alcune viandanti verso gli inizi  
sugli interminabili giardini immaginati

DE LA MARGINI    când iau țărână în pumni | pământul îmi pare un  
cosmos simplu | un sat ceresc adus între oameni | pe frâie de lumini  
îmbrăcat în același veșmânt | trecut prin ochiul clar al fântâniei | între  
toate hotarele sale întregi | cine să știe ce este acea beznă de la margini |  
încremenită steaua noastră călătorește singură | niciun orizont nu se  
zărește | numai stele cu cearcăne albastre | unele călătoare spre obârșii |  
peste nesfârșitele grădini închipuite

## odiseea a zigzag

ogni volta che guardo un certo astro  
sento il mio potere rinnovato  
come Anteo quando toccava la terra  
la mia memoria lotta accanto a un tronco  
per il quale invece di sangue  
scorre quello che mi ricordo nella preghiera  
odiseea a zigzag di una caravella  
volante dal margine di una pianura  
fino alla vetta di una rupe  
il poeta non è uomo né sulla terra né sull'acqua  
la sua abitazione è una stella felice

ODISEE ÎN ZIGZAG de câte ori privesc un astru anume | îmi simt  
puterea înnoită | ca Anteu când atingea pământul | memoria-mi luptă  
alături de o tulpină | prin care în loc de sânge | curge ceea ce îmi amin-  
tesc în rugăciune | odisee în zigzag a unei caravele | zburătoare de la  
marginea unei câmpii | până în vârful de stâncă | poetul nu este om nici  
de pământ nici de apă | locuința sa este o stea fericită

## dall'infinito

si meravigliano gli angeli nel cielo  
neanche sulla terra le ali volano senza l'angelo  
un uccello bianco lascia il suo nido  
e si alza verso il punto dal centro della luce  
per prenderlo in possesso e per portare dall'infinità  
la Parola  
io cercavo nella mia abitazione una Bibbia  
ho bisogno di Lui come di una ninna nanna  
altrimenti non saprò nessuna verità

DIN NEMĂRGINIRE     se miră îngerii în cer | nici pe pământ aripile  
nu zboară fără înger | o pasăre albă își părăsește cuibul | și se înalță  
cătrec punctul din centrul luminii | să-l ia în stăpânire și să aducă din  
nemărginire | Cuvântul | eu căutam în locuința mea o Biblie | am  
nevoie de El ca de un cântec de leagăn | altfel nu voi ști niciun adevăr

## inizio di cammino

mi giro come un arco  
conto da zero (nessun segno di nebbia)  
oggi ho bisogno di un ritornello  
una sola parola eco dei miei silenzi  
altrimenti non saprò la verità sul  
colore dell'alba  
dico a fatica sette note in una preghiera  
non confessata in parole  
mormorata da Quello-nato-sotto-la legge dagli inizi

ÎNCEPUT DE DRUM    mă răsucesc ca un arc | număr de la zero (nici  
vorbă de ceață) | astăzi am nevoie de un refren | un singur cuvânt ecou  
al tăcerilor mele | altfel nu voi ști adevărul despre | culoarea zorilor |  
silabisesc șapte note într-o rugăciune | nemărturisită în cuvinte | șoptită  
de Cel-născut-sub-lege de la începuturi

## l'immaginazione della bruciatura

nell'angustia della strada scelta  
corre la notte fra i parapetti  
se sono azzurre o gialle le stelle  
non vogliono che si sappia  
i poeti inventano il loro colore e la loro forma  
che un'altra cosa si veda o di più  
davanti splende la luna dietro si stende  
l'ombra croce immensa carreggiata fino all'alba  
in essa rimangono incrostate  
la nostalgia degli astri nell'immaginazione della  
[bruciatura eterna  
e il mondo  
senza rughe sulla faccia sempre giovane e ridente  
vestita di velluto e seta

ÎNCHIPUIREA ARDERII în îngustimea drumului ales | curge noaptea  
între parapeți | de sunt albastre sau galbene stelele | nu vor să se cu-  
noască | poeții le inventează culoarea și forma | altceva să se vadă sau  
mai mult | în față strălucește luna în spate se întinde | umbra cruce im-  
ensă cărată până în zori | în ea rămân încrustate | nostalgia astrelor în  
închipuirea arderii veșnice | și lumea | fără riduri pe față mereu tânără  
și răzătoare | îmbrăcată în catifea și mătase

## una sola parola

questo bianco puro  
esauriente  
riassume  
la Poesia  
illumina la terra con sensi infiniti  
come il mondo con la sua doppia respirazione  
tenace da sotto il pallore dei muri  
contrappunto  
nell'azzurro della croce poema sonoro  
una sola Parola su una pagina bianca

UN SINGUR CUVÂNT      acest alb pur | atotcuprinzător | rezumă |  
Poezia | luminează pământul cu infinite înțelesuri | ca lumea cu  
respirația-i dublă | răzbătătoare de sub paloarea zidurilor | contrapunct  
| în albastrul crucii poem sonor | un singur Cuvânt pe o pagină albă

## echi calligrafici

nascosti  
cumuli di suoni sulla lingua  
nelle tasche pezzi di carta  
la bocca sente la sovrabbondanza  
nella gola sono fermati i segreti  
che salgono attraverso la cavità toracica dal cuore  
la tempia ferma  
carezzevole l'ombra delle parole  
i timpani ascoltano come irrompono  
gli echi calligrafici da sotto le dita  
i commenti da labbra sommesse

ECOURI CALIGRAFICE ascunse | îngrămădiri de sunete pe limbă |  
în buzunare bucăți de hârtie | gura simte preaplinul | în gât oprite-s  
tainele | urcătoare prin coșul pieptului din inimă | tâmpla oprește |  
mângâietoare umbra cuvintelor | timpanele ascultă cum dau năvală |  
ecouri caligrafice de sub degete | tălmăciri ale buzelor șoptitoare

## gli uccelli sanno

fra cose rocciose che non barcollano  
è vero l'attimo-luce  
che muore dopo che splende intensamente  
nel buio gli uccelli volano come di giorno  
si sono abituati a sentire da lontano  
l'odore di ferro freddo della città  
essi sanno qualcosa che gli uomini rifiutano a imparare  
non separano neanche un attimo la vita dalla morte  
e mi sveglio a mezzogiorno ché il mattino  
non è che una sera piú strana

PĂȘĂRILE ȘTIU    între lucruri stâncoase ce nu se clatină | adevărată  
este clipa-lumină | ce moare după ce strălucește intens | pe întuneric  
păsările zboară ca și ziua | s-au obișnuit să simtă de departe | mirosul  
de fier rece al orașului | ele știu ceva ce oamenii refuză să învețe | nu  
despart nici o clipă viața de moarte | și mă trezesc la amiază că  
dimineața | nu-i decât o seară mai ciudată



## isolamento bianco

nel freddo calmo di fuori le statue dormono  
mentre assaggio il loro silenzio  
nell'isolamento bianco un pensiero mi vince  
quanto vicino sto con la mente accanto  
alle stelle fredde da tempi di una volta  
le loro facce raccolgono tutta la tristezza della città  
sospiri allungati riposano su cieli vetrosi  
lettere scorrono lentamente su una pagina bianca  
penso alla parola che seguirà  
e rifletto di nuovo sulle radici  
quando l'uomo e il marmo  
s'intendevano al di là dei tempi

IZOLARE ALBĂ în frigul liniștit de afară statuile dorm | în timp ce  
le gust tăcerea | în izolare albă un gând mă biruie | cât de aproape stau  
cu mintea de | stele reci din vremi de odinioară | fețele lor adună toată  
tristețea orașului | oftaturi prelungi se odihnesc pe ceruri sticloase |  
litere curg încet pe o pagină albă | mă gândesc la cuvântul ce va urma |  
și iarăși mă întreb despre rădăcini | când omul și marmura | se  
înțelegeau deasupra vremurilor

## da piú vicino

ho visto come sorgono le nuvole  
da dietro le cime  
arrotondate da mani invisibili per somigliare a qualcosa  
sono salito per vedere da piú vicino l'estate  
credo anche adesso che là  
nei nidi vivano dei sogni  
come mi sarei convinto altrimenti  
se non attraverso la salita degli uccelli  
sicché sono salito sulla traccia lasciata nel volo  
e ho guardato da piú vicino negli occhi il cielo  
per sentire la bellezza delle pietre

MAI DE APROAPE      am văzut cum izvorăsc norii | de după culmi |  
rotunjite de mâini nevăzute să semene cu ceva | am urcat să văd mai  
de aproape vara | mai cred și acum că acolo | trăiesc în cuiburi visuri |  
cum altfel m-aș fi convins | dacă nu prin urcușul păsărilor | așa că am  
urcat după urma lăsată în zbor | și am privit mai de aproape în ochi  
cerul | să simt frumusețea pietrelor

## TOSHIKO HIRATA



### Sei poesie

TRADUZIONE DALL'INGLESE E CURA DI PAOLO RUFFILLI

Toshiko Hirata è nata nel 1955 nelle Isole Oki e vive a Tokyo. Durante gli anni '80, insieme a Itō Hiromi, emerse come una delle voci più importanti della nuova poesia femminile in Giappone. I suoi testi sono noti per la loro immediatezza e il loro umorismo nero. Nell'ultimo decennio, si è rivolta anche alla scrittura di romanzi, che come le sue poesie presentano persone comuni in circostanze bizzarre che le portano a mettere in discussione il sistema familiare tradizionale e i luoghi e le situazioni ufficiali della società. La sua ottica, insieme realistica e visionaria, sorprende il lettore con le sue immagini anticonvenzionali, inattese e sbalorditive. Emozioni, affabilità, impulsi affettivi si rivestono di tratti paradossali, senza attenuarne tuttavia la portata e come potenziandola per un effetto inversamente proporzionale. Tutto si trasforma nell'assoluto del punto di vista dell'io poetico che parla: la pronuncia del nome di un edificio, la descrizione della camera da letto di Van Gogh, le invocazioni a un tu interlocutore, i reclami degli abitanti di un condominio, l'incontro con un uomo senza braccia, la commemorazione di uno zio morto in guerra nel Pacifico. Toshiko Hirata ha pub-

blicato piú di dieci libri di poesia, dalla sua prima raccolta del 1984 *Spring Onions Return the Favor*, che vinse il Gendaishi Shinjinsho (premio dedicato ai nuovi poeti) alle piú recenti *Tāminaru* (*Terminal* del 1997) che ha vinto il Premio Doi Bansui, *Shi nanoka* (*Poetry on the Seventh Day / Is This Poetry?* del 2004) che ha vinto il premio Hagiwara Sakutarō, *Zaregoto no Jiyu* (*Freedom of the joke* del 2015) che ha vinto il Premio letterario Murasakishikibu. Scrive anche romanzi (*Piano Sandwich*), opere teatrali e saggi (*Kaiun Radio / Good-look radio, The Wonderful Bus*). È stata tradotta in inglese, cinese, coreano e russo.

## Tesoro

*La parola piú bella del mondo è Concertgebouw (Sala da concerti)*

Quattro anni fa ad Amsterdam  
Scosso dal treno del pomeriggio  
Ho spiato un grande edificio davanti a noi  
Cos'è quello? ho chiesto  
Il Concertgebouw, mi hai risposto

Concertgebouw  
Al momento non sapevo  
Cosa significasse  
Ma quando hai sussurrato la parola  
La tua voce era così amabile  
Che l'ho apprezzata subito

Fino ad allora non avevo mai sentito  
Qualcuno pronunciare quella parola  
Nemmeno dopo di allora  
L'unica volta che l'hai sussurrata  
Era quel giorno  
Una parola ascoltata solo una volta  
Che solo io ho sentito  
La tua  
Morbida  
Voce  
Quel giorno

Scrivendola qui così  
Il mio tesoro perde rapidamente la sua lucentezza  
Diventando meno del guscio di una cicala  
Ho rivelato questo mio segreto  
Per sbarazzarmi di qualcosa di prezioso  
Per dimenticare entrambi  
Te e quella tua parola

Addio  
Mio Concertgebouw

Il mio cuore non batterà mai piú rapido per te  
 Bisogna liberarsi di ciò che è prezioso  
 Continuamente

Perfino la dolce rugiada della separazione  
 Cresce mentre scrivo qui  
 Non sono minimamente ferita  
 E questo, penso, è  
 L'effetto piú spiacevole

#### TREASURE

*The most beautiful word in the world is Concertgebouw (Concert Hall)*

Four years ago in Amsterdam | Rocked by the afternoon train | I spied  
 a large building ahead of us | What is that? I asked | The Concertgebouw,  
 you answered me || Concertgebouw | I didn't know at the time | What  
 it meant | But when you whispered the word | Your voice was so lovely  
 | Which I appreciated right away || Until then I had never heard |  
 Someone say that word | Not even after that | The only time you whis-  
 pered it | It was that day | A word heard only once | That only I have  
 heard | Yours | Soft | Voice | That day || Writing it here like this | My  
 darling quickly loses its luster | Becoming less than the shell of a cicada  
 | I revealed my secret | To get rid of something valuable | To forget  
 both | You and your word || Goodbye | My Concertgebouw | My heart  
 will never beat faster for you | We need to get rid of what is precious  
 | Continuously || Even the sweet dew of parting | It grows as I write  
 here | I'm not hurt in the slightest | And that, I think, is | The most un-  
 pleasant effect

## La camera da letto di Van Gogh come la vedo io

Ci sono due sedie in questa stanza  
Entrambe sono sedie semplici e poco raffinate  
Il loro genere non è chiaro  
Anche la loro età non è chiara  
Entrambe sono semplici ma  
La sedia a sinistra è un po' più grande  
Quella a destra  
È forse il fratello maggiore  
E quella a sinistra è la sorella minore

C'è un tavolo tra le due sedie  
Il tavolo ha un suo aspetto logoro  
Le sedie e il tavolo non sono amanti  
La loro relazione è quella di genitore e figli  
Il tavolo è la madre delle sedie

Ciò che spicca di più è il letto  
Che occupa quasi la metà della stanza  
Il volume del letto è maggiore  
Del tavolo e delle due sedie messi assieme  
Tuttavia, il letto non si vergogna per niente  
Di essere il gigante che è

La sedia e il tavolo stanno in piedi  
Mentre il letto è sdraiato  
In questi giorni non sta tanto bene  
“Guarisci, papà”  
“Guarisci, tesoro”  
La moglie e i suoi due figli  
Si sorvegliano con espressioni preoccupate

Il marito non ne ha per molto ancora  
Il sangue che ha perso  
Ha macchiato il pavimento di un colore che è inquietante

La moglie tiene una brocca e una tazza  
Pronta a offrire l'acqua al marito che sta morendo

Il grande pezzo di stoffa appeso al muro  
È per proteggere il cadavere del padre quando muore  
Il fratello maggiore ha già deciso di nascosto che  
Quello sarà il suo lavoro quando verrà il momento

Ignara di ciò che sta accadendo  
La sorellina resta vicina al padre  
Ma non pronuncia una parola

L'artista che l'ha dipinto  
Si è sparato in un campo di grano alla fine della sua vita  
L'artista che l'ha dipinto  
Non è stato fortunato in famiglia mentre era vivo

Il colore del letto nella stanza  
Assomiglia così tanto al colore del grano  
Mentre i muri della stanza  
Assomigliano così tanto al colore del cielo  
Con l'effetto di allungare fino a lí il campo di grano

VAN GOGH'S BEDROOM AS I SEE IT    There are two chairs in this room | Both are simple and unrefined chairs | Their gender is unclear | Their age is also unclear | Both are simple but | The chair on the left is a little bigger | The one on the right | He is perhaps the older brother | And the one on the left is the younger sister || There is a table between the two chairs | The table has a worn look | The chairs and the table are not lovers | Their relationship is that of parent and children | The table is the mother of chairs || What stands out the most is the bed | Which takes up almost half of the room | The volume of the bed is greater | Of the table and the two chairs put together | However, the bed is not ashamed at all | To be the giant that he is || The chair and table stand upright | While the bed is lying | It's not so good these



days | “Get Well, Dad” | “Get well, darling” | His wife and two children  
| They watch each other with worried expressions || The husband  
doesn’t have it for much longer | The blood he lost | It has stained the  
floor a color that is unsettling | The wife holds a jug and cup | Ready  
to offer water to her dying husband || The big piece of cloth hanging  
on the wall | It’s to protect his father’s body when he dies | The older  
brother has already secretly decided that | It will be his job when the  
time comes || Unaware of what is happening | The little sister stays  
close to the father | But he doesn’t utter a word || The artist who  
painted it | Shot himself in a cornfield at the end of his life | The artist  
who painted it | He was not lucky in the family while he was alive ||  
The color of the bed in the room | It looks so much like the color of  
wheat | While the walls of the room | They look so much like the color  
of the sky | With the effect of extending the wheat field up to there

## G-E-N-T-E

Ti prego, fammi sentire la tua voce  
Ti prego, ascolta la mia voce

Ti prego di disegnare una finestra che ti piace  
Ti prego, lasciami dipingere il colore che preferisco

Ti prego di prestarmi il tuo lago  
Sentiti libero di scalare la mia montagna

Ti prego, mostrami la tua clavicola  
Scambiamoci una delle tue con una delle mie

Ti prego di mostrarmi la tua linea della fortuna  
Ti farò vedere la mia linea della vita

Ti prego, raccontami di te  
Ti prego, abbraccia la mia storia

Ti prego, mostrami le tue ferite  
Ti prego, dai un'occhiata alle mie cicatrici

Ti prego, mostrami come sei quando piangi  
Mi piacerebbe piangere accanto a te

Ti prego, disegnammi una mappa  
Della città dove sei nato  
Una volta mi piacerebbe andarci insieme a te

Ti prego, mostrami la tua ombra  
Allineamole la tua con la mia  
Non ho dubbi che si assomiglino molto

Ti prego, dimmi il tuo nome  
Ti prego, chiedimi il mio

P-E-O-P-L-E      Please let me hear your voice | Please listen to my voice || Please draw a window you like | Please let me paint any color I like | Please lend me your lake | Feel free to climb my mountain || Please show me your collarbone | Let's swap one of yours for one of mine || Please show me your lucky line | I'll show you my lifeline || Please tell me about yourself | Please embrace my story || Please show me your wounds | Please take a look at my scars || Please show me what you look like when you cry | I'd like to cry next to you || Please draw me a map | From the city where you were born | I'd like to go there with you sometime || Please show me your shadow | Let's align yours with mine | I have no doubt they look a lot alike || Please tell me your name | Please ask me for mine

## Reclami degli Abitanti

Chi sta scalando il muro del condominio?  
Le pareti non sono lí per l'arrampicata  
Sono lí per i graffiti

Chi sta parlando sul tetto del condominio?  
I tetti non sono lí per parlare  
Sono lí per ballare sotto la pioggia

Chi sta pulendo le finestre del condominio?  
Le finestre non stanno lí per essere pulite  
Sono lí a fare pausa in allegria

Chi sta piangendo sotto le assi del pavimento?  
Lo spazio di sotto non è lí per il piangere  
Serve ai ladri per nasconderci le bottiglie d'alcol da bere

Chi sta cadendo dalle scale?  
Le scale non sono lí per il cadere  
Sono lí per appenderci liste di calamari ad asciugare

Chi bussa alla porta?  
La porta non è lí per il bussare  
È lí che sta precipitosamente  
Per separarmi da te

graffiti || Who is talking on the roof of the apartment building? | The roofs are not there to talk | Are there to dance in the rain || Who is cleaning the windows of the apartment building? | The windows are not there to be cleaned | Are there to take a break in joy || Who's crying under the floorboards? | The space below is not there for crying | It is used by thieves to hide the bottles of alcohol to drink || Who is falling down the stairs? | The stairs are not there for falling | They are there to hang lists of squid on them to dry || Who knocks at the door? | The door is not there for knocking | That's where it is precipitously | To separate me from you

## Uomo senza braccia

Un uomo era senza braccia  
Lui ed io ci siamo incontrati al passaggio pedonale  
Sospeso tra di noi come un ponte di corda  
L'uomo non aveva le sue braccia  
Stava camminando quando è venuto il verde  
Io guardavo le mie scarpe mentre camminavo  
Fingendo di essere preoccupata  
Ho camminato vicino a lui  
Una volta raggiunto l'altro lato della strada  
Una volta abbattuto il ponte, mi sono voltata a guardare  
Ho visto la vecchia giacca dell'uomo  
Ho visto le due maniche vuote  
Che svolazzavano al vento

Sono stata io a tagliargli le braccia  
Gliele ho amputate con la sega  
Come per sbarazzarmi di due rami in più  
Perciò non poteva tenere il volante  
Perciò non poteva suonare la tastiera  
Perciò non poteva aprire la porta per entrare  
Perciò non poteva andare dove era lei  
Perciò non poteva afferrarle il seno  
Perciò non poteva strangolarla  
L'ho guardato facendo forza su di me  
Ho fatto bene, considerando che era la mia prima volta  
Mi ha fatto i complimenti per la mia bravura  
Il corpo dell'uomo senza braccia  
Era pulito come un albero in inverno  
Ma

Le braccia crescono continuamente  
Quando sarà arrivato a casa sua  
Le due maniche vuote della giacca

Si saranno riempite come fossero due rami  
E anche se io l'ho ripulito di tutte e due  
Le braccia crescono continuamente

ARMLESS MAN    One man was without arms | He and I met at the crosswalk | Suspended between us like a rope bridge | The man didn't have his arms | He was walking when the green came | I looked at my shoes as I walked | Pretending to be concerned | I walked next to him | Once we reach the other side of the road | Once the bridge was down, I turned to look | I saw the man's old jacket | I saw the two empty sleeves | That fluttered in the wind || I was the one who cut off his arms | I amputated them with a saw | Like getting rid of two extra branches | So he couldn't hold the wheel | Therefore he could not play the keyboard | Therefore he could not open the door to enter | So he couldn't go where she was | So he couldn't grab her breast | So he couldn't strangle her | I looked at him forcing myself | I did well, considering it was my first time | He complimented me on my skill | The body of the man without arms | It was as clean as a tree in winter | But || The arms grow continuously | When he gets to his house | The two empty sleeves of the jacket | They will have filled up as if they were two branches | And even if I cleaned him of both | The arms grow continuously

## 18 aprile, soleggiato, alle Isole Salomone

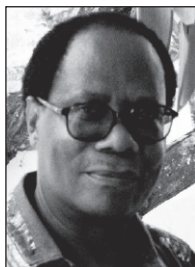
Andare nell'emisfero australe  
 Un vecchio che non torna da oltre 60 anni!  
 Nato su una piccola isola nel Mar del Giappone  
 Il vecchio che affondò nel Sud Pacifico!  
 Zio che era minorenni!  
 Uno zio che (a quanto pare) non era preparato molto bene!  
 Un vecchio che non potrà mai scendere dalla nave da guerra!  
 "Mia nipote mi vedrà per la prima volta collegando aerei  
 [e imbarcazioni]."  
 Circondati dall'acqua salata, ti portiamo l'acqua di casa tua  
 Per favore annega nell'acqua dolce, zio!

Morto nella battaglia al largo dell'isola di Kolombangara,  
 la vittoria navale del Giappone nella storia della guerra.  
 Ci sono persone che perdono la vita in battaglie vittoriose  
 e altre che restano illese in battaglie perse.

APRIL 18, SUNNY, IN THE SOLOMON ISLANDS Go to the southern hemisphere | An old man who hasn't been back for over 60 years! | Born on a small island in the Sea of Japan | The old man who sank in the South Pacific! | Uncle who was a minor! | An uncle who (apparently) didn't study very well! | An old man who will never get off the warship! | "My granddaughter will see me for the first time connecting planes and boats". | Surrounded by salt water, we deliver water from your home | Please drown in fresh water, uncle! || Died in the battle of Kolombangara Island, | Japan's naval victory in the history of warfare. | There are people who lose their lives in victorious battles | and others who are left unharmed in lost battles.



## EUPHRASE KEZILAHABI



### *Il racconto del vecchio* da *Sofferenza* [Kichomi]

TRADUZIONE DAL SWAHILI DI ELENA ZÚBKOVÁ BERTONCINI

Euphrase Kezilahabi (Namagondo, 13 aprile 1944 – Dar es Salaam, 11 gennaio 2020) è considerato fra le figure di maggiore spicco della letteratura swahili del Novecento. Ha scritto romanzi e poesie ed è stato docente di letteratura swahili e letteratura africana all'università di Dar es Salaam. Fra le sue opere ricordiamo: *Rosa Mistika* (1971), *Kichwamaji* (1974), *Kichomi* (1974), *Dunia uwanja wa fujo* (1975), *Mayai – Waziri wa Maradhi* (1978), *Gamba la nyoka* (1979), *Cha mnyonge utakitapika hadharani* (1985).

Vedere in «Smerilliana» – numero 15, anno 2013; numero 18, anno 2015 – i saggi di Roberto Gaudioso sull'opera di Euphrase Kezilahabi. Vedere anche la raccolta di poesie *Sofferenza* (poesie scelte dall'originale swahili *Kichomi*), a cura di Elena Zúbková Bertoncini, Plural edizioni, Napoli 1987.

## Hadithi ya mzee

Ilikuwa siku ya Jumapili  
 Wakati kila mtu  
 Alikuwa amekwenda kusali  
 Watoto walipomzunguka  
 Mzee na kumwambia  
 “Tusimulie hadithi!  
 Hadithi tusimulie!  
 Babu tusimulie!”

Mzee alikohoa  
 Akacheka kidogo  
 Akafukuza inzi  
 Kwa mkia wa ng’ombe  
 “Mnataka nini?”  
 “Hadithi!” Walijibu  
 “Hadithi gani?”  
 “Nzige! Nzige! Nzige!”

Alitoa chupa ya ugolo  
 Akauweka juu ya kiganja  
 Akaunusa kwa pua  
 Akapiga chafya  
 Akawatazama watoto  
 Akaona wamenyamaza  
 Akakaa vizuri  
 Hadithi akaanza.

“Kwanza zilikuwa habari  
 Habari zisizoaminika  
 Kwamba huko pwani  
 Kumefika wadudu  
 Wadudu wenye pua ndefu  
 Na walao kila wakati  
 Kwamba kwa siku moja  
 Hawabakizi jani mtini.

## Il racconto del vecchio

Era domenica  
Il tempo in cui ognuno  
Andava a pregare  
Quando i bambini circondarono  
Il vecchio dicendogli  
«Narraci un racconto!  
Un racconto narraci!  
Nonno, raccontaci!»

Il vecchio tossí  
Ridacchiò  
E scacciò le mosche  
Con la coda di bue  
«Che volete?»  
«Un racconto!» risposero  
«Che racconto?»  
«Cavallette! Cavallette! Cavallette!»

Tirò fuori una bottiglietta di tabacco  
Mise del tabacco sul palmo della mano  
Lo annusò  
E starnutí  
Guardò i bambini  
E vide che stavano zitti  
Si sedette bene  
E cominciò il racconto.

«All'inizio c'erano le notizie  
Le notizie incredibili  
Che sulla costa  
Erano arrivati insetti  
Insetti dal naso lungo  
Che mangiavano in ogni momento  
In modo che in un giorno  
Non lasciavano nemmeno una foglia sull'albero.

Wengine walisema ni wekundu  
 Wengine walisema ni weupe  
 Wengine walisema ni walafi  
 Walafi kama fisi.

Wengine walisema wanazungumza  
 Lugha isiyoeleweka.  
 Lakini sisi tuliokuwa bara  
 Hatukuamini.

Halafu tukaambiwa na watu  
 Watu waliowaona  
 Wakatueleza chakula chao  
 Pia uharibifu wao  
 Wakamalizia kwa kusema  
 “Ni wadudu wa ajabu!”  
 Sisi tuliokuwa bara  
 Tukajiweka tayari.

Haukupita mda mrefu  
 Habari za ajabu tukasikia  
 Kwamba sasa wamekuja  
 Wamekuja kwa wingi wao  
 Mimea yote pwani, wamekula.  
 Wamo nijani wamekaribia.  
 Sisi tuliokuwa bara  
 Tukaanza kuogopa.

Huo huo mwaka huo  
 Tukasikia vifo na njaa  
 Tukasikia kwa huzuni  
 Kwamba kulikuwa na vita  
 Kati ya nzige na wanadamu  
 Kwamba nzige walishinda.  
 Na damu ya wanadamu  
 Nyingi chini ilimwagika.

Tukaanza kuijuliza  
 Ni nzige wa namma gani  
 Wanaopigana na watu

Alcuni dicevano sono rossi  
Alcuni dicevano sono bianchi  
Alcuni dicevano sono ingordi  
Ingordi come iene.

Alcuni dicevano parlano  
Una lingua incomprensibile.  
Ma noi che eravamo nell'entroterra  
Non ci credevamo.

Poi ce lo dissero le persone  
Le persone che li avevano visti  
Ci spiegarono il loro cibo  
E anche la loro distruttività  
E conclusero dicendo  
'Sono insetti stupefacenti!'  
Noi che eravamo nell'entroterra  
Ci preparammo.

Non passò molto tempo  
Sentimmo una notizia stupefacente  
Che adesso erano venuti  
Erano venuti in molti  
Tutta la vegetazione costiera mangiando.  
Erano in viaggio, si stavano avvicinando.  
Noi che eravamo nell'entroterra  
Cominciammo a temere.

Quello stesso anno  
Sentimmo di morti e di fame  
Sentimmo con tristezza  
Che c'era stata una guerra  
Fra le cavallette e gli uomini  
E che le cavallette avevano vinto.  
E il sangue degli uomini  
Abbondante per terra fu versato.

Cominciammo a interrogarci  
'Che genere di cavallette sono  
Che combattono con gli uomini

Tena wakashinda!  
 Na damu ya mwanadamu  
 Chini kuimwaga!  
 Tukajadiliana  
 Usiku na mchana.

Tukaamua kwa pamoja  
 Mikuki kutengeneza  
 Ngao na zana zingine.  
 Kisha tukapeana zamu  
 Ya kuilinda mipaka.  
 Usiku na mchana  
 Tu macho na hatulali  
 Kwa kuwaogopa nzige.

Siku moja  
 Tena mchana  
 Tuliona wingu jeusi  
 Angani likielea  
 Wingu likafunika jua  
 Tukawa hatuonani  
 Likaanza kutua  
 Tukaambiwa nzige ndio hao!

Tukapiga madebe  
 Tukakoka na mioto  
 Na kelele tukapiga  
 Tupate kuwafukuza  
 Lakini wapi!  
 Wakatua! Wakatua!  
 Wakalala juu ya mimea  
 Wakaanza kazi yao.

Mikuki haikufaa  
 Mishale haikufaa  
 Maana silaha yao  
 Ilikuwa ni kupumbaza  
 Miguu ilikufa ganzi

E in piú vincono?  
E il sangue degli uomini  
Per terra versano?’  
Ne discutemmo  
Notte e giorno.

Insieme decidemmo  
Di preparare le lance  
Gli scudi e altre armi.  
Poi ci dividemmo i turni  
Per sorvegliare i confini.  
Notte e giorno  
Eravamo svegli, non dormivamo  
Non dormivamo per paura delle cavallette.

Un giorno.  
In pieno giorno  
Vedemmo una nube nera  
Librarsi nell’aria  
La nube colpí il sole  
Celandoci l’un l’altro  
Cominciò a calare  
E ci fu detto ecco le cavallette!

Battemmo le lattine  
Accendemmo fuochi  
Lanciammo delle grida  
Per poterle scacciare  
Macché!  
Atterrarono! Atterrarono!  
Si distesero sulla vegetazione  
E cominciarono il loro lavoro.

Le lance non ci servirono  
Le frecce non ci servirono  
Perché la loro arma  
Era di canzonarci,  
Le gambe ci si paralizzarono

Sauti zilitukauka  
 Tukabakia kuduwaa  
 Kuwatazama wanyonyaji.

Usiku huo mzima  
 Tuliweza kuwasikia  
 Tuliwasikia wanakula  
 Wakila kama mchwa  
 Hao wadudu niwambieni  
 Wenye hizo pua ndefu  
 Hawashibi wakatulia  
 Kazi yao kula na kumeza.

Kulipopambazuka  
 Hatukuona hata jani  
 Nao nzige wamehama.  
 Tukafikiri wametuacha  
 Tukamshukuru Mungu  
 Tukamwomba na mvua  
 Ipate kunya kwa wingi  
 Na majani yachipuke.

Kumbe tulidanganyika  
 Kulikuja kundi jingine  
 Tena kubwa zaidi  
 Hili likakaa  
 Likatufundisha lugha  
 Lugha hiyo ya nzige  
 Wanadamu tukaimudu  
 Tukawaona wazuri.

Wakatufunza na kula  
 Kula kama nzige  
 Yaani bila kushiba.  
 Halafu maajabu yakatokea.  
 Tukaotesha mbawa  
 Tukaanza kuruka  
 Kuruka huko hewani  
 Kimawazo kama nzige.



La voce ci si prosciugò  
E rimanemmo inebetiti  
A guardare gli sfruttatori.

Tutta la notte  
Potemmo sentirle  
Le sentimmo mangiare  
Mangiare come le termiti  
Quegli insetti vi dico  
Con quei nasi lunghi  
Che non si saziano e non si fermano  
E il loro lavoro è di mangiare e inghiottire.

Quando spuntò l'alba  
Non vedemmo nemmeno una foglia  
E le cavallette erano andate via  
Pensammo che ci avessero lasciati  
Ringraziammo Dio  
E pregammo che la pioggia  
Cadesse in abbondanza  
E le foglie germogliassero.

Invece ci sbagliavamo  
Venne un altro gruppo  
Anche più numeroso  
Che rimase  
Ci insegnò la lingua  
La lingua delle cavallette  
Noi uomini la imparammo  
E li trovammo belli.

Ci insegnarono anche a mangiare  
A mangiare come le cavallette  
Cioè senza saziarci.  
Poi avvennero cose stupefacenti.  
Ci spuntarono le ali  
E cominciammo a volare  
A volare per aria  
Nell'immaginazione come le cavallette.

Kama ninyi wanangu  
 Maneno haya yangu  
 Katu hamuyaamini  
 Someni mwendeleo  
 Mfikapo huko mbele  
 Mtayakuta vitabuni  
 Yamekwisha kuandikwa  
 Na watu weusi sikia.

Wakatufundisha na wimbo  
 Wimbo wao ndio huu  
 “Kuleni majani yoho!  
 Kuleni majani yoho!  
 Vya chini tuachieni!  
 Kuleni majani yoho!  
 Kuleni majani yoho!  
 Mazao tuachieni!”

Kuzindukana  
 Tukawafukuza  
 Wakaenda na yao shibe  
 Sisi sote tukafurahi  
 Tukatunga na wimbo wetu  
 Wimbo ngao ya Afrika  
 Tukataja misingi ya utu  
 Heshima, Umoja na Amani.

Mara tukaona vimatu weusi  
 Wengi wanarukaruka  
 Kumbe wide nzige  
 Waliacha mayai mchangani!  
 Vimatu wakafufuka  
 Kutoka mchangani  
 Hao watoto wa nzige  
 Au ni watoto wetu!

Tukashindwa kuwaua  
 Maana kusema kweli

Se voi, figli miei,  
A queste mie parole  
Non credete,  
Studiate e proseguite  
E quando arriverete piú avanti  
Le incontrerete nei libri  
Essendo state già scritte  
Da uomini neri, credete.

Ci insegnarono anche un canto  
Il canto loro è questo  
'Mangiate le foglie yoho!  
Mangiate le foglie yoho!  
Quelle basse lasciatele a noi!  
Mangiate le foglie yoho!  
Mangiate le foglie yoho!  
Il raccolto lasciatelo a noi!'

Risvegliandoci  
Le cacciammo  
E se ne andarono con la loro ingordigia.  
Noi tutti ci rallegrammo  
E componemmo un nostro canto  
Un canto scudo dell'Africa  
Citammo le basi dell'umanità  
Rispetto, Unità e Pace.

All'improvviso vedemmo piccole cavallette nere  
Numerose saltavano  
Caspita, le cavallette grandi  
Avevano lasciato le uova nella sabbia!  
Le cavallette piccole sbucarono  
Dalla sabbia:  
Figli delle cavallette  
O sono figli nostri?

Non riuscimmo ad ucciderle  
Perché a dire il vero

Walifufuka majumbani  
Majumbani mwetu kabisa  
Tukaanza kuwalea  
Lakini kimawazo  
Hatukupatana nao  
Mambo yakawa magumu.”

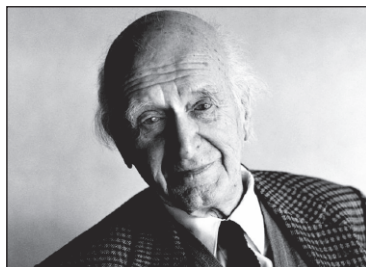
Mzee alicheka kidogo  
Akawatazama watoto  
Akaona wamenyamaza  
Wanasubiri aendelee  
Kisha kawambia  
“Huo ndio mwisho  
Mwisho wa hadithi yangu”  
Watoto wakashangaa.

Erano nate nelle case  
Proprio nelle nostre case.  
Cominciammo ad allevarle  
Ma le nostre idee  
Erano in disaccordo con le loro  
Cosicché le cose si complicarono.»

Il vecchio ridacchiò  
Guardò i bambini  
E vide che tacevano  
Aspettando che continuasse  
Poi disse loro  
«Questa è la fine  
La fine del mio racconto»  
I bambini si meravigliarono.



## HANS KEILSON



### Nove poesie

TRADUZIONE DAL TEDESCO E CURA DI GIO BATTÀ BUCCIOL

#### HANS KEILSON. TRA POESIA E PSICOANALISI

L'esistenza di Hans Keilson è durata 101 anni. Nato nel 1909 da una famiglia ebraica di Bad Freienwalde, cittadina sulle rive dell'Oder, è morto nel 2011 in Olanda. Studiò medicina a Berlino, ma l'avvento del nazismo intralciò subito i suoi giovanili progetti di vita. Infatti nel 1934 gli fu impedito di esercitare la professione di medico e per sopravvivere non gli rimase che ricorrere ad occupazioni saltuarie e quindi divenne trombettista jazz e allenatore sportivo. Anche l'attività letteraria, intrapresa con tanto slancio, fu presto ostacolata. Infatti il suo primo romanzo *Das Leben geht weiter* (*La vita continua*), non appena terminato nel 1933, venne immediatamente censurato. Quest'opera rivive la crisi economica, seguita alla Prima guerra mondiale, e rappresenta il decadimento di una famiglia, provocato dalla bancarotta di un padre, un piccolo commerciante travolto dal fallimento. Il romanzo spicca per un elemento distintivo: non mette in scena il conflitto generazionale, emblematico dell'epoca, anzi manifesta una particolare solidarietà col padre.

Keilson affronterà piú tardi, in modo diretto, la sorte di suo padre. Dopo che questi avrà finito i suoi giorni in un campo di concentramento, saranno le poesie a testimoniare la triste ri-

cerca del figlio, il problematico recupero di tracce che documentino il passaggio del genitore sulla terra.

Cosa cerca?, mi chiese il tassista interprete.  
Tracce? Qui non ce ne sono...

Se la terra nasconde ogni traccia, allora bisogna scavare nella memoria. Ma anche qui non mancano le difficoltà. Perché, al di là dei fatti vissuti insieme, ci sono zone d'ombra che il figlio non esplorò mai con l'aiuto paterno. Ormai è troppo tardi, perché il padre

non raccontò molto e io gli chiesi poco.

Nel 1936, al momento del congedo, il padre esorta il figlio a non dimenticare di essere medico: "Vergiß nicht, daß du Mediziner bist!". In Olanda il figlio non dimentica di essere medico e si specializza in psichiatria. D'ora in poi galoppa – come afferma ironicamente – su due cavalli: la psicanalisi e la letteratura. La nuova competenza gli è utile per curare, a guerra finita, i bambini traumatizzati da avvenimenti così angoscianti da produrre un vuoto che blocca ogni ricordo.

Approdato nei Paesi Bassi, Keilson si è trovato di fronte al dilemma: scrivere in olandese o in tedesco? In *Variazione* egli ricorda Heine che durante l'esilio parigino continuò a scrivere in tedesco e, con spavalda ironia, che va sempre più smorzandosi, ne riporta i versi: "Se penso alla Germania nella notte, l non trovo più il sonno."

Solo per il figlio non esiste il dilemma di scegliere tra le due lingue. Infatti il giovane nato non conosce nulla della Germania e la sua lingua è soltanto quella della nuova terra. E il padre constata:

Dalle labbra del mio bambino viene un suono  
che è diverso dalla mia poesia.



## Variazione

Penso alla Germania nella notte –  
quante volte ho letto questo verso  
e ho riso di chi l'ha scritto.  
Non sarebbe stato mio fratello.

Io no – io sono di un'altra pasta,  
mi dicevo, e nessun'ascia mi può intaccare,  
è dura la mia superbia,  
sono duro in vita – e resterò così anche in morte?

Ora giaccio con molte ferite  
in terra straniera e temo la luce.  
Dalle labbra del mio bambino viene un suono  
che è diverso dalla mia poesia.

E quando tramonta il sole, aerei si levano  
dal mare per la guerra al fosforo.  
Io sto nel mio giaciglio, pesante, e  
penso alla Germania – nella notte.

VARIATION Denk ich an Deutschland in der Nacht – | Wie oft  
hab ich den Vers gelesen | und dessen, der ihn schrieb, gelacht. | Er  
wär mein Bruder nicht gewesen. || Ich nicht – ich bin aus andrem  
Holz, | dacht ich, mich kann die Axt nicht kerben, | ich trage meinen  
harten Stolz | im Leben hart – hart auch im Sterben? || Doch lieg ich  
jetzt und gar so wund | in fremdem Land und scheu das Licht. | Es  
tönt aus meines Kindes Mund | ein anderer Klang als mein Gedicht. ||  
Und wenn es dämmert, ziehn vom Meer | Flieger herauf zur  
Phosphorschlacht. | Ich lieg auf meinem Lager, schwer, | denk ich an  
Deutschland – in der Nacht.

## Canzone d'Amsterdam

In Amsterdam al quarto piano  
con un pidocchio tra i capelli  
il mio tesoro e io siamo vissuti  
un anno e tre quarti.

Ci siamo amati al laghetto dei cigni  
di notte nel parco Vondel.  
Il cielo brillava: un lucido metallo,  
la terra una forte fragranza.

La libertà ci stava col fiato sul collo,  
prima ci stava la polizia.  
Ad Amsterdam faceva ancora freddo  
a maggio, nel mese dei tulipani.

Lontano mormorava il grande mare  
di Zandvoort e Zaandam.  
Ma lontano va solamente  
chi è in grado di spendere.

In fondo, se non hai un lavoro,  
anche nella città piú bella,  
e con la donna piú cara,  
si vive in modo inadeguato.

E se non hai nulla da mettere sotto i denti,  
anche ad Amsterdam,  
non ti serve nulla avere l'Ijselmeer,  
Marken e Volendam.

Ragazzo, rifa' le valigie!  
La caccia è finita.  
Ancora una volta passa per Piazza Rembrandt,  
poi buttati nella Gracht.

AMSTERDAMER LIED    Zu Amsterdam im vierten Stock | mit einer  
Laus im Haar, | da lebten wir, mein Schatz und ich, | dreiviertel und  
ein Jahr. || Wir liebten uns am Schwanenteich | des Nachts im  
Vondelpark. | Der Himmel glänzte: Leuchtmittel, | die Erde roch so  
stark. || Die Freiheit saß uns im Genick, | zuvor die Polizei. | In  
Amsterdam war es noch kalt | im Tulpenmonat Mai. || Weit draußen  
rauscht das große Meer | bei Zandvoort und Zaandam. | Doch dahinaus  
gelangt nur, wer | es auch bezahlen kann. || Es lebt sich in der schönsten  
Stadt | selbst mit der liebsten Frau, | wenn man dort keine Arbeit hat,  
| am Ende ungenau. || Denn wenn du nichts zum Beißen hast, | sei's  
auch in Amsterdam, | dann nützt dir nichts das IJsselmeer, | Marken  
und Volendam. || Kind, pack die Koffer wieder ein! | Zu Ende ist die  
Jagd. | Noch einmal über'n Rembrandtplein, | dann schmeiß dich in  
die Gracht.

## Quattro maggio

Di sera montagne di nuvole  
accerchiano Amsterdam  
Tu, mia città  
superba anche  
in gramaglie –  
da Piazza Dam  
risuona l'oscura campana  
del ricordo.  
Mentre l'Olanda se ne sta muta.

4.MAI Am Abend stehn | um Amsterdam | Berge von Wolken | Du,  
meine Stadt | stolz noch | im Trauerkleid, | ertönt vom Dam | die  
dunkle Glocke | der Erinnerung. | Und Holland schweigt.

## Quindi sorrido...

anche il profeta errava  
si trovava nella valle,  
l'occhio velato  
e la voce energica tonante  
senza le necessarie informazioni

quindi esponeva  
soltanto  
le ombre del dolore  
la sua collera conosceva gli uomini  
ma il profeta  
non sapeva nulla  
di macchine  
e  
di chimica

quindi sorrido  
quando leggo  
le parole della collera  
mi immagino i colori  
dei suoi occhi, la lingua  
se avesse detto  
quel che successe  
piú tardi  
nell'epoca  
dei laboratori  
se avesse detto le formule della verità  
se avesse parlato degli uomini  
delle macchine  
e della chimica

ALSO LÄCHLE    auch der Prophet irrte | er stand im tal | sein auge  
beschattet | und seine kräftige stimme | ohne die nötigen informationen  
|| also sprach er | nur | die schatten des leidens | sein zorn kannte die

menschen | aber | nichts wußte er | der prophet | von den maschinen |  
und | der chemie || also lächle ich | wenn ich die worte | des zorns lese  
| male mir die farben | seiner augen und zunge | wenn er gesagt hätte |  
wie es geschah | später | in den zeiten | der laboratorien | die formeln  
der wahrheit | von den menschen | den maschinen | und der chemie

## Dawidy

In questa casa o forse in quella visse mio padre bambino –  
la città vecchia, al confine, ha nuovi  
caratteri cirillici, è raggiungibile  
con passaporto, timbro valido e tassí.  
Dove giocava, dove sono gli amici, o era solo,  
stava supino sulla terra masuriana e sognava,  
un letto, protetto dall'alto mare di nuvole silenziose,  
ansioso?

Cosa cerca?, mi chiese il tassista interprete.  
Tracce? Qui non ce ne sono, la sua risposta.  
Studiò la pianta della città e riportò la macchina indietro.

Ricorda e dimentica. Nelle scorie della storia  
non resta altra misura per la fuga e la morte.  
Inizio come fine: né pietra né stelo danno notizia,  
distrutto, finito, dolore assurdo, eterno. Orfano  
quanto resta: come se non fosse mai esistito, mio padre –  
si chiamava Max, poi portò con dignità il nome  
che gli assegnarono: Israel.  
Non raccontò molto e io gli chiesi troppo poco.  
Piú nessuna traccia nel camino dei venti –  
Muto il cielo ...

DAWIDY In diesem Haus oder, vielleicht, in jenem lebte mein Vater  
als Kind – | die alte Stadt mit neuen, kyrillischen Lettern, | erreichbar  
mit Paß, gültigem Stempel und Taxi, | an der Grenze. | Wo sein Spiel,  
seine Freunde, oder war er allein, | lag rücklings auf der masurischen  
Erde und träumte, | ein Bett, geborgen im hohen Meer verschwiegener

Wolken, | atemlos? || Was suchen Sie, fragte der Dolmetsch Taxifahrer?  
| Spuren? Gibt es hier nicht, seine Antwort, | studierte den Stadtplan  
und lenkte den Wagen zurück. || Gedenk und vergiß. Im Abschaum  
der Geschichte | gibt es kein anderes Maß für Flucht und Tod. |  
Anfang wie Ende: kein Stein, kein Gras gibt Kunde, | zerstört und  
vorbei, unsinniger, unvergänglicher Schmerz, | verwaist, was bleibt:  
als wäre er nie gewesen, mein Vater – | hieß Max, trug später den  
verordneten Namen Israel, | mit Würde. | Hat nicht viel erzählt, hab  
ihn zu wenig befragt. | Keine Spuren mehr im Rauchfang der Lüfte –  
| sprachloser Himmel ...



## Le stelle

sai quante

la vecchia canzone infantile  
gli stampini della mamma  
quando  
per i giorni di festa  
intagliava le figure  
di pasta frolla  
cuori omini animali  
e le stelle  
soprattutto le stelle  
molte  
tamburi pieni  
di pane dolce  
con glassa al burro  
zucchero all'anice e cannella  
velo di zucchero colorato –  
biscottini di natale li chiamava  
e  
stava in cucina

sai quanti

STERNE    weißt du wieviel || das alte kinderlied | die kuchenform  
der mutter | als sie | für festtage | figuren schnitt | aus mürbeteig |  
herzen männchen tiere | und sterne | vor allem sterne | viele | trommeln  
voll | von süßem brot | mit butterguß zu glasieren | aniszucker kaneel  
| bunter puder | plätzchen sagte sie | und | stand in der küche || weiß  
du wieviel

## Bühlertal

in memoria di Gertrud Manz

I tuoi passi sui poggi  
 e l'eco nella valle  
 congiunti per i sentieri  
 un tenero alitare  
 come volo di nuvole e di uccelli  
 i tuoi passi sui poggi

I capelli nel vento marzolino  
 neve sui rami e sulle pietre  
 soltanto nel bosco d'ombre  
 trovo ancora una traccia  
 un tenero alitare  
 i tuoi capelli nel vento marzolino

come un saluto – piú lieve che sognare  
 un alito nel bosco d'ombre  
 sciolto dalla figura corporea  
 un fuoco fatuo negli spazi  
 come volo di nuvole e di uccelli  
 in transito – piú lieve che sognare

BÜHLERTAL Dein Gang über die Höhen | und Widerhall im Tal |  
 auf Wegen allzumal | ein zärtliches Verwehen | wie Vogelwolkenflug |  
 dein Gang über die Höhen || Das Haar im Märzenwind | Schnee auf  
 Geäst und Stein | im Schattenwald allein | ich eine Spur noch find |  
 ein zärtliches Verwehen | dein Haar im Märzenwind || zum Gruß –  
 leichter als Träumen | ein Hauch im Schattenwald | gelöst von  
 Leibgestalt | Irrwisch in allen Räumen | wie Vogelwolkenflug | vorbei  
 – leichter als Träumen

Sei venuta di sera e te ne sei andata di mattina,  
nel mezzo sta la personale rima del cuore,  
e noi l'abbiamo trovata, l'un per l'altro. Il suo  
oscuro segreto è nascosto nel segreto del sangue

che di notte confluisce. E regge ogni  
affanno e, nel fondo del plasma, il suo avvio:  
che eri a casa con me e io con te –  
dalla sera del tuo arrivo, fino al mattino.

Ma se la tua venuta mi segnala la notte,  
la tua partenza mi palesa il giorno troppo presto,  
e così nel nostro colloquio si insinua non richiesto

un qualcosa che non vuole collimare con la rima, che  
non annoda piú alcun dolore. Chi è pago di sé,  
scende intrepido la via che porta al nulla.

Du kamst des Abends, und Du gingst am Morgen. | Dazwischen liegt  
des Herzens eigener Reim, wir fanden ihn einander. Sein Geheim | ist  
dunkel im Geheim des Bluts geborgen, || das nachts zusammenfließt.  
Und alle Sorgen | trägt es und tief im Plasma seinen Keim: | dass Du  
bei mir und ich bei Dir daheim, – | vom Abend, da Du kamst, bis in  
den Morgen. || Doch wie Dein Kommen mir die Nacht ansagt, | Dein  
Gehen mir zu früh den Tag verkündet, | so fällt in unsere Zwiesprach  
unbefragt || ein Ungereimtes, das kein Schmerz mehr bindet. | Wer  
bei sich selbst geruht, steigt unverzagt | hinab den Weg, der in das  
Nichts einmündet.

Alcune azioni di un tempo mi si presentano  
 come estranee, diverse da come compiute.  
 Esse restituiscono ai miei occhi l'essenza  
 com'era un tempo, come loro propria.

E specchio dopo specchio cresce la serie  
 senza vergogna e rimorso delle azioni vissute.  
 L'autore, io, sta muto come se da tutte le azioni  
 si liberasse una fedeltà affrancata.

Ma Tu, col tuo non offuscato cristallo, specchio  
 del piú puro alito, in cui mi riconobbi,  
 Tu hai unificato tutte le azioni col sigillo

impresso dal tuo amore come pegno.  
 E hai portato l'ultima pietra all'edificio della vita  
 all'abitazione del fuggiasco, che l'amore ha unito.

So manche Tat aus früherem Jahr kommt mir | anders, als sie vollbracht,  
 wie fremd zurück. | Sie ruft ein Wesen auf vor meinem Blick, | wie es  
 einst war, als es zu eigen ihr. || Und Spiegel hinter Spiegel wächst die  
 Reih | gelebter Taten ohne Scham und Reu. | Der Täter, ich, steht  
 stumm, als ginge frei | aus allen Taten unverbundene Treu. || Doch  
 Du, ohn Trübung auf dem Glase, Spiegel | vom reinsten Hauch, in  
 dem ich mich erkannt, | Du eintest alle Taten mit dem Siegel, || das  
 Deine Liebe prägt als Unterpfind. | Und trugst zum Haus des Lebens  
 letzten Ziegel | zur Wohn des Flüchtlingen, den Liebe band.

YEGHISHE CHARENTS



Undici poesie  
da *Io della mia dolce Armenia*

TRADUZIONE DALL'ARMENO DI ALFONSO POMPELLA,  
ANUSH TORUNYAN, MARIO VERDONE, BOGHOS LEVON ZEKIYAN  
PREFAZIONE DI STEFANO GARZONIO

Per gentile concessione di LEONIDA EDIZIONI, che ringraziamo, pubblichiamo qui undici poesie e la Prefazione di Stefano Garzonio tratte dal libro di Yeghishe Charents *Io della mia dolce Armenia* (Antologia delle opere poetiche 1911-1922). A cura di Naira Ghazaryan, Reggio Calabria, 2022.

*Prefazione di STEFANO GARZONIO*

*«Io della mia dolce Armenia  
amo la parola dal sapore di sole...»  
La poesia di Yeghishe Charents*

«Gatta selvaggia — la lingua armena  
mi tortura e mi graffia l'orecchio...»

OSIP MANDEL'STAM

Riferendo anni piú tardi del suo incontro con Yeghishe Charents a Mosca nel 1935 William Saroyan, tra l'altro, ebbe a notare:

Ora, quando disse che aveva ripudiato le sue prime opere, io ebbi la sensazione che si aspettasse che io gli credessi, ma quando gli replicai che non gli credevo, sentii che era abbastanza contento di ciò. E questo è un esempio di come si svolse la nostra conversazione. Il valore maggiore di quella conversazione non sta tanto in quello che realmente fu detto, quanto nel vero significato di quello che dicemmo, ossia le ragioni che stavano dietro le affermazioni e quel che veniva comunicato simultaneamente senza uso di parole, con una pausa, uno sguardo, un'inflessione.

Yeghishe Charents, "poeta dell'Ottobre", il "Majakovskij armeno", stava vivendo, in tutta la sua tragicità, il contrasto tra l'ideale utopico che aveva animato e nutrito ancora la sua poesia e la lugubre e pesante atmosfera dell'"età del ferro" staliniana. Nel 1929, l'autore di versi inneggianti alla rivoluzione e al socialismo, il creatore di una nuova linea nella poesia armena, con indubbi riecheggianti della tradizione poetica russa (dal Brjusov scopritore in Russia della poesia armena classica, a Vjačeslav Ivanov,

da Blok a Majakovskij ed Esenin), aveva cominciato a scrivere un poema dal titolo *Achille o Pierrot?*, opera che, poi, dopo un lungo intervallo, aveva concluso e inserito nella sua nuova raccolta, *Libro del Cammino* (1933). La censura bloccò la pubblicazione del volume, che peraltro conteneva anche versi di stampo panegiristico dedicati a Stalin, e ne permise l'uscita solo dopo che il poema ne fu espunto. Nel poema si intravedevano nelle figure del Direttore del Teatro e dell'Eroe i ritratti di Stalin e Trockij. In definitiva, nel suo insieme l'opera, seppur non priva di ambiguità, non possedeva tratti esplicitamente critici nei confronti dello stalinismo. Ingenuamente Charents cercò di attenersi alla forza realistica della poesia in tempi nei quali, per dirla con Mandel'stam, «dovunque ci sia spazio per una mezza parola, eccoli a evocarti il montanaro del Cremlino».

Mandel'stam appunto. Il parallelo, pur nelle tante differenze e distinzioni, non è casuale. L'autore di *Pietra* al centro alla fine degli anni Venti di una campagna denigratoria per un'accusa di plagio, aveva trovato proprio in Armenia un luogo di momentanea pace e improvvisa vitalità. Da quel suo viaggio compiuto insieme alla consorte Nadežda scaturirono le prose e i versi del suo *Viaggio in Armenia*. Nel suo itinerario il poeta si fermò anche a Tiflis in Georgia e proprio qui conobbe e frequentò intensamente per tre settimane Charents. Ricorda Nadežda Mandel'stam:

Venne da noi in albergo Yeghishe Charents e noi trascorremmo con lui due o tre settimane, incontrandoci quasi ogni giorno. Io capisco perché Charents potesse instaurare dei liberi legami d'amicizia nella a lui estranea Tiflis, e non a Erevan, ma non è questa la questione... Ricordo come ebbe inizio la loro conoscenza. Mandel'stam lesse a Charents i primi versi sull'Armenia, aveva appena cominciato a comporli. Charents ascoltò e poi disse: «Ne verrà fuori un libro.» Queste parole mi sono impresse nella memoria con precisione, perché Mandel'stam poi mi disse: «Hai sentito come si è espresso: è un vero poeta.» Ancora io non sapevo che

per il poeta il “libro” è una forma completa, una grande unità. Saranno poi Pasternak e Anna Andreevna [Achmatova], Anush, anche, a parlarmi del “miracolo del realizzarsi del libro”. Tutto ciò si realizzò insieme alle parole di Yeghishe Charents e noi ricordammo sempre che a Erevan viveva un vero poeta.

Yeghishe Charents, il cui vero cognome era Soghomian, era nato nel 1897 a Kars (città all'epoca nei confini dell'impero russo passata poi, dopo la pace di Brest-Litovsk, alla Turchia). Ai luoghi natali, alle sue strade polverose, al crogiuolo di genti, alle scorriere e al rifuggire dei tanti profughi, il poeta dedicherà poi il romanzo satirico *Paese Nairi*. Compiuti i primi studi a Kars dove il padre, originario della diaspora armena in Persia, svolgeva una piccola attività commerciale, Charents debuttò come poeta con alcune composizioni sull'almanacco della scuola “La primavera”. Nel 1914 esce la sua prima raccolta di poesie *Tre canzoni alla fanciulla pallida e triste*. Il poeta ha già adottato lo pseudonimo di Charents. La cultura poetica del giovane scrittore si fonda su un'appassionata conoscenza della tradizione poetica classica nazionale, ma anche da una profonda dimestichezza con la poesia russa e con i grandi classici europei, Dante e Villon, in primo luogo. È certa fin da subito l'attenzione per la grande fioritura della poesia armena, dal classico Hovannes Thumanian fino ai simbolisti Atom Siamantho e Misakh Metzarents. Ma saranno poi Vahan Terian e Avetikh Isahakian ad avere un'importante influenza sull'opera del nostro.

Allo scoppio della guerra mondiale il giovane poeta è risucchiato dagli eventi bellici e partecipa come volontario alla sfortunata campagna di opposizione alle operazioni anti-armene degli ottomani nella zona di Van. Fu spettatore dei massacri perpetrati dalle truppe turche. Dalla terribile esperienza dello sterminio degli armeni nascerà il vibrante poema *Leggenda Dantesca*.

Il susseguente periodo, legato agli studi universitari a Mosca, e il contatto con il mondo letterario russo, risul-



tarono decisivi per la formazione del giovane scrittore che lesse assiduamente i classici russi, i simbolisti, i futuristi, e frequentò le serate poetiche al *Politechničeskij muzej* (Museo del Politecnico) ed ebbe l'opportunità di ascoltare Konstantin Bal'mont, Andrej Belyj e Igor' Severjanin. Di lí a poco egli si getterà nel turbine della rivoluzione russa, partecipando prima ai fatti del Febbraio (alla liberazione dei prigionieri politici al carcere della Butyrka) e poi all'Ottobre. In una celebre lirica paragonò lo spirito della rivoluzione alla *Soma*, pozione tossica usata nei rituali Vedici. Arruolatosi nell'Armata Rossa, contribuì al successo del potere sovietico combattendo in Russia e nel Caucaso. Nel 1919 si stabilì a Erevan prendendo parte alla lotta per il potere sovietico e collaborando con il Ministero dell'Istruzione della nuova repubblica sovietica armena. Nel 1921 partecipò alla campagna di repressione della sollevazione antisovietica armena dei socialisti del Dashnak<sup>1</sup>.

Per quanto riguarda la sua attività letteraria, nel 1919 pubblicò a Tiflis il poema *Folle impazzite*. Con quest'opera Charents si affermava come poeta della rivoluzione trasferendo nella poesia armena i principi poetici e gli stilemi della poesia modernista d'ispirazione futurista, in primo luogo, quella legata all'esempio majakovskiano.

Iscrittosi al partito comunista nel 1920, Charents si avvicinò al gruppo dei poeti sovietici del Proletkul't. Nel 1921 tornò a Mosca per studiare presso l'Istituto di Letteratura e Arte fondato da Valerij Brjusov e nel giugno del 1922 firmò, con Gevorg Abov e Azat Vshtuni, una *Dichiarazione dei Tre* a sostegno dell'internazionalismo proletario, mentre nel 1925 fondò l'*Unione di Novembre degli Scrittori Proletari Armeni*.

Al soggiorno moscovita del 1921 sono legate le sue esperienze poetiche riconducibili al futurismo, il suo *On-*

<sup>1</sup> La Federazione Rivoluzionaria Armena (*Hay Heghapatkakan Dashnaktsoutiun*, abbr. *Dashnak*) è un partito politico nazionalista di ispirazione socialista, fondato nel 1890 e tutt'ora attivo nella Repubblica di Armenia e nel Nagorno Karabakh.

*nipoema* e la prima variante della sua autobiografia lirica *Charents-Nameh*. Nello stesso periodo compone i cicli *Il vostro profilo di smalto*, *Canzoniere* e i *triolet di Ottave al sole*. Il testo che per le sue specificità lessicali e figurative meglio rappresenta lo sperimentalismo futurista del poeta è comunque il poema *Romanza senza amore*, nel quale si affermano toni più forti e un tragico realismo che supera ogni decorativo gusto orientaleggiante. Nel 1923 Charents si cimenta anche nella drammaturgia con la *pièce* di agitazione *Kapkaz*, caratterizzata da principi compositivi riconducibili al costruttivismo e che anticipa l'attenta caratterizzazione dei tratti storici e culturali armeni tra eternità, fatalismo e fugacità.

Il lungo viaggio in Europa, dalla fine del 1924 fino al luglio del 1925, in Turchia, Italia, Francia e Germania, arricchì il poeta di una specifica energia creativa offrendogli anche l'opportunità di accostarsi alle coeve esperienze poetiche occidentali. Certamente egli tese ad allontanarsi dalla poesia militante dell'avanguardia per ritrovare consonanze con altre esperienze poetiche, da Rilke a Valery, a Pound e addirittura Montale, in uno sviluppo spirituale che egli stesso definì «a zigzag». In questa prospettiva Charents tese a superare ogni netta contrapposizione e ad auspicare una sorte di sintesi poetica tra Occidente e Oriente, come poi affermerà nel suo intervento al *Primo Congresso degli Scrittori* quando, presentato da Maksim Gor'kij come espressione più genuina della nuova letteratura proletaria armena, il nostro parlerà della necessità per lo scrittore di aprirsi al mondo, libero di costruire, recepire e rifiutare senza ostacoli, idoli o remore.

Al ritorno in patria Charents compone testi nei quali si volse con nuova forza alla tradizione del pensiero orientale. Il poema *Chmalet Savars* (1928) fornisce una caratterizzazione veritiera e articolata della psicologia e della visione del mondo di un militare pochi attimi prima della sconfitta.

Charents libera la poesia armena dalle pastoie del folclorismo tradizionale e allo stesso tempo dalla fascinazione dell'estetismo pur conservando forme tradizionali, come

nel caso delle strofe *ruba'i* della tradizione persiana (si veda *Rubaiyat* del 1926). L'esperienza di vita che seguì rese ancora più genuino e sofferto il suo messaggio artistico. L'arresto e la prigionia nella casa correzionale della prigione di Erevan (1926-1927) per aver sparato in circostanze mai chiarite fino in fondo a una donna, la perdita dell'adorata prima moglie Arphenik, e infine, già negli anni Trenta, tutto il susseguirsi di arresti e uccisioni che per le trame di Berija colpirono i vertici del partito comunista armeno, ebbero un effetto decisivo sull'arte di Charents che si fece vivida testimonianza della sua epoca. In questo senso l'ultima raccolta, il già ricordato *Libro del Cammino*, rappresenta un'opera che va ben al di là della congiuntura artistico-politica degli anni dello stalinismo e costituisce un evidente preludio al tragico epilogo della vita e dell'opera del poeta. Nel 1936, in occasione dell'assassinio del segretario del partito comunista armeno Aghasi Canjian<sup>2</sup>, Charents compose una serie di sonetti di forte impatto civile e di profonda tragica partecipazione.

Espulso dall'Unione degli Scrittori nel 1935, il poeta fu arrestato nel settembre del 1936 e morì in circostanze non ancora chiarite nell'infermeria del carcere nel novembre del 1937.

Le sue ultime poesie, che ci dischiudono un mondo poetico segnato da una sofferta ricerca spirituale e religiosa, si conservarono grazie all'artista Regina Ghazaryan che nascose sottoterra i manoscritti del poeta. Charents fu riabilitato nel 1954, ma molte delle sue opere non furono pubblicate prima della *perestrojka*. Le poesie di Charents furono tradotte in russo tra gli altri da Boris Pasternak, Anna Achmatova e Arsenij Tarkovskij, in francese da Louis Aragon.

<sup>2</sup> Aghasi Canjian (secondo altre grafie *Kandjan*, *Kbanjian*; 1901-1936), intimo amico di Charents, fu il primo segretario del Partito Comunista Armeno. Entrato in dissidio col partito, scomparve in circostanze misteriose a Tbilisi dove era stato convocato a colloquio da Lavrenti Beria, il famigerato capo della polizia segreta staliniana. Secondo alcune testimonianze sarebbe stato lo stesso Beria a fare fuoco su di lui nel suo ufficio.

Ma torniamo a Mandel'stam. Come già accennato, Charents seguì con grande interesse la poesia russa classica e del suo tempo, lo testimonia peraltro la sua prolusione *La poesia russa contemporanea*. Nel 1933 egli compose un proprio *Exegi monumentum* che riecheggia il celebre testo puškiniano scritto cent'anni prima. La poesia *I bimbi nel cortile fanno chiasso...* (1933-36) riecheggia la lirica di Pasternak *Sapessi io come avviene...* (1932). Charents seguì certamente anche l'opera di Mandel'stam, tant'è che tra i suoi libri si è conservata una copia dell'edizione delle poesie di questi del 1928. Charents lesse attentamente il *Viaggio in Armenia* e la sua lirica *La nostra lingua* del 1933 ne è testimonianza. Ma il parallelo tra i due poeti è assai piú profondo. Ne è testimonianza il già citato volume *Libro del cammino* nel quale, certo, Charents non abbandona le sue convinzioni a proposito dell'Ottobre, ma dove i versi di carattere propagandistico sono meno diffusi, mentre il tema principale diviene una riflessione profonda e dolorosa sulla cultura e la tradizione nazionale. Charents poeta dell'Ottobre si sforza di collegare la propria voce e la stessa esperienza storica del suo tempo al retaggio culturale del passato. Non a caso riecheggiano i nomi dei grandi, da Dante a Shakespeare, da Goethe a Puškin e Ferdowsi. All'ordinazione sociale della poesia degli anni venti si sostituisce la meditazione e la riflessione lirica. Da qui anche una sempre maggiore attenzione al tema religioso, che, via via, tende a sostituirsi alla fede perduta nel socialismo. Il nuovo incontro con Mandel'stam si realizza nell'incarnazione poetica del tema del tiranno. Entrambi scriveranno versi su Stalin. Curiosamente il dittatore si preoccuperà, almeno a parole, del destino di entrambi. Se da un lato, si registra la telefonata del dittatore a Pasternak, nella quale, in modo ambiguo, egli chiedeva notizie del poeta Mandel'stam, dall'altro, il 30 dicembre del 1935 Stalin, nel corso di un ricevimento di scrittori armeni al Cremlino al quale Charents non era stato invitato, chiese al prosatore Stephan Zorian come stesse Charents e se era vero che lo perseguitavano.

Sia Mandel'stam sia Charents scrissero versi dedicati a Stalin e in entrambi i casi la lode parve trasformarsi in vituperazione. Nell'*Ode a Stalin* di Mandel'stam il testo risulta assai piú ambiguo e rispetta certamente i canoni della panegiristica staliniana del tempo pur reinterpretandoli. Charents scrisse invece contemporaneamente una lode e un testo fortemente denigratorio, che comincia con i versi:

E di nuovo, o Terribile Ivan,  
dal sepolcro uscí l'ombra tua,  
vola il sanguinario uragano  
dalle mura del Cremlino in ogni dove...

Il suo destino era comunque oramai segnato.

## Կան անտես հյուրեր

Կան անտես հյուրեր: Գալիս են նրանք  
 Անխոս ու անձայն, լուռօր ծոցում:  
 Գալիս են, ապրում ու անցնում նրանք՝  
 Ոչ դուռ ենք բացում և ոչ դուռ գոցում:

Ո՛չ անուն ունեն, ո՛չ ստվեր, ո՛չ ձայն:  
 Գալիս են, ապրում և անցնում են լուռ:  
 Եվ ինչո՞ւ եկան, և ինչո՞ւ անցան —  
 Մենք չենք իմանում աշխարհում անդուռ:

Միայն մի անծայր ու խոր տխրություն  
 Երբ փոռում է իր թևն ամենուրեք —  
 Զգում ենք հանկարծ կարոտով անհուն,  
 Որ մեկը անդարձ անցել է երեկ:

1916

## Ospiti invisibili

Eccoli, arrivano: ospiti invisibili  
né voci o parole, solo silenzio.  
Vengono, vivono, poi se ne vanno:  
senza aprire né chiudere la porta.

Senza nome, senz'ombra e senza voce.  
Vengono, son vivi, e vanno via muti.  
E perché vengono, perché vanno via —  
non lo sappiamo, noi qui senza porte.

Soltanto quando un'estrema tristezza  
cupa l'ali distende dappertutto —  
ecco, sentiamo con pena infinita  
ch'è passato qualcuno, e non tornerà.

1916

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

## Երգում է քաղաքն...

Երգում է քաղաքն իր երգն առօրյա,  
 Իսկ ես — մտածկոտ, տրտում ու լռին —  
 Կանգնել եմ ահա կամուրջի վրա  
 Եվ նայում եմ հորդ, հեռացող ջրին:  
 Նայում եմ տարված, մոռացված, անթարթ:  
 Վազում են, վազում ջրերը անվերջ:  
 Փրփուրի միջից ահա մի նայադ  
 Ինձ ձեռքով արավ և իր մոտ կանչեց:  
 Որպես մանկական կապույտ երագում —  
 Խառնվեց ահա ճերմակ փրփուրին.  
 Եվ թվում է, թե կամուրջն է վազում,  
 Որ հասնի անդարձ հեռացող ջրին...

1916



## Canta la città...

Canta la città il suo consueto canto  
mentre io — assorto, mesto e silenzioso,  
ecco, me ne sto sopra a questo ponte,  
a guardar l'acqua scorrer via copiosa.  
Ho lo sguardo fisso, perso, incantato.  
Corrono, corrono l'acque incessanti.  
Ecco una naiade, in mezzo alla spuma,  
mi chiama a sé col cenno della mano.  
Come in un sogno azzurro di bambino —  
ecco che si confonde con la spuma.  
Sembra, che a correre sia il ponte invece,  
insegue l'acqua che sen va per sempre.

1916

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

## Անքնություն

Դոփում են, դոփում են, դոփում են ձիերը,  
Մթի մեջ դոփում են, խփում են պայտերը,  
Պայտերը խփում են, խփում են հողին. —  
Անծայր է գիշերը, անհայտ է ուղին:  
Գնում են, գնում են, գնում են ձիերը,  
Մոտիկ են, հեռու են, դոփում են պայտերը,  
Պայտերը դոփում են քունքին մեջ հիմա. —  
Անհայտ է աշխարհը՝ անցում է ու մահ.

1919

## Insonnia

Battono, battono, battono i cavalli,  
trottano nella notte, pestano gli zoccoli  
pestano coi loro ferri e martellano  
la terra mentre la notte è senza fine  
e la strada un mistero...  
Galoppo, galoppo, galoppo i cavalli  
vicini, lontani. Battono gli zoccoli  
i loro ferri martellano le tempie.  
Mistero è il mondo, passa ed è la morte.

1919

Traduzione di Mario Verdone

## Մարիոնետկա

Կամաց, կամաց, կամաց, կամաց,  
 Ոտքերն հողին, հողին, հողին՝  
 Եկավ-գնաց, եկավ-գնաց,  
 Գունատ, դեղին, գունատ, դեղին:

Ձեռքը շարժեց — մեկ վեր, մեկ վար,  
 Ոտքը խփեց — մեռնի, մեռնի, —  
 Առաջ եկավ դժվար, դժվար,  
 Ձեռքը շարժեց մեկ վար, մեկ վեր:

Ահա՛, ահա՛, — թեքվեց, թեքվեց,  
 Կընկնի՛, կընկնի՛... բայց չէ՛, նայի՛,  
 Շուրթը շրթից դանդաղ ջոկվեց,  
 Մնաց մի պահ՝ աչքը մահի:

Ու սնր ճչաց՝ կարծես բռնի  
 Աչքերն, անշարժ, հեռուն գամած. —  
 Այդպես հոգին պիտի մեռնի —  
 Կամանց, կամանց, կամանց, կամանց...

1920

## Marionetta

Piano, piano, piano, piano  
i piedi a terra, a terra, a terra,  
venne — se ne andò, venne — se ne andò,  
pallido, giallo, pallido, giallo.

Mosse la mano, una su, l'altra giù.  
Batté il piede — cadavere! cadavere!  
A stento, a stento, venne avanti.  
Mosse la mano, una su, l'altra giù.

Ecco, ecco — si piegò, si piegò!  
Cade, cade... ma no: guarda.  
Le labbra dischiude lentamente;  
e sta immobile, con occhio di morte.

E acuto grida. Come fosser costretti,  
gli occhi immobili: fissi lontano.  
Cosí morrà la mia anima —  
piano, piano, piano, piano...

1920

Traduzione di Mario Verdone

## Սոնետ

Ես ինչպէն Ձեզ չսիրեմ: — Դուք արվեստ եք ու հոգի:  
 Օ, կարելի՞ է արդոյք պրոֆիլը Ձեր չսիրել:  
 Ով երգ ունի իր սրտում ու սովոր է գեղեցկի՝  
 Նա պարտավոր է Ձեզ բոլոր, հազար սոնետ նվիրել:

Դուք այնպես մեղմ եք խոսում: Երբ Դուք կարդում եք, տիկին,  
 Ձեր շրթունքները գունատ նմանվում են հասմիկի:  
 Եվ Ձեր աչքերը, գիտե՞ք, առանց ներքին կրակի,  
 Լուսաշող են՝ Ձեր կրծքի քարերի պես թանկագին:

Իսկ երբ ականջ եմ դնում ես Ձեր թեթև քայլերին —  
 Թվում է ինձ, թե նոքա տրիոլետներ[1] են երգում  
 Եվ այդ երգով հմայված՝ սիրտս տխրում է լռին:

Եվ Դուք գիտե՞ք, որ սիրուց հիվանդացած իմ հոգում  
 Ես միշտ լսում եմ թեթև, թավ թրթիռներ ջութակի —  
 Երբ համբուրում եմ ես Ձեր բարակ մատներն ապակի:

## Sonetto

Come posso non amarVi? Voi siete anima e arte.  
Oh, davvero si può non amare il Vostro profilo?  
Chi ha un canto nel cuore e riconosce la bellezza,  
deve soltanto donarVi sonetti, a migliaia.

Com'è soave la voce! Quando leggete, Signora,  
le Vostre diafane labbra son come il gelsomino.  
E gli occhi Vostri, sapete? Oltre ad un fuoco interiore  
sono raggianti, come le gemme sul Vostro petto.

E quando sento il Vostro incedere a passi leggeri —  
sembra quasi che essi cantino trioletti.  
E rapito dal canto, in cuor mi rattristo quieto.

E lo sapete, che nel male d'amore dell'anima  
sento un suono di violino, leggero e profondo —  
quando Vi bacio le dita sottili di vetro?

1920

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

## Երբ ես տեսնում եմ դեմքը Ձեր

Երբ ես տեսնում եմ դեմքը Ձեր  
 Եվ Ձեր մատները ապակի,  
 Եվ Ձեր դեմքին — լուսե գծեր  
 Ինչ-որ հեռու արեգակի —  
 Սիրտս զգում է ցավը նուրբ  
 Ձեր ուսերին նիրհող շալի,  
 Մետաքսի վիշտը անսփոփ,  
 Անբառ թախիծը ոռյալի,  
 Ու բաժակում նիրհող թեյի  
 Անմահ ձանձրույթը հորանջող —  
 Ու ջահագարդ սենյակների  
 Մարմանդ մորմոքը մեզ տանջող:

1920



## Quando vedo il Vostro viso

Quando scorgo i Vostri lineamenti  
e le dita fatte di vetro  
e sul viso — raggi di luce  
d'un qualche lontano bagliore —  
leggera mi nasce nel cuore  
l'angoscia di quello scialle  
che Vi sonnacchia sulle spalle,  
l'acerbo strazio della seta,  
la mestizia del pianoforte,  
l'eterno sbadiglio di noia  
del tè che s'appisola in tazza —  
e il dolce tormento di pena  
dei lampadari in quelle stanze.

1920

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

## (Տրիոլետ ինտիմ)

Հիմա ամեն ինչ անիմաստ է,  
Իզուր այդպես դու շիկնեցիր.  
Ինչի՞դ է կյանքը, իր իմաստը,  
Հիմա ամեն ինչ անիմանստ է.

Թողել ենք նավը, դեկը, լաստը,  
Իսկ ծովը մնի՞ք է ու անծիր. —  
Հիմա ամեն ինչ անիմաստ է —  
Իզուր այդպես դու շիկնեցիր...

1920

(Un trioletto intimo)

Ora è tutto privo di senso,  
senza motivo arrossisci, così.  
Cos'è la vita, che senso ha?  
Ora è tutto privo di senso!

Lasciammo la nave, il timone e la zattera,  
ed il mare è infinito ed oscuro!  
Ora è tutto privo di senso —  
Sei arrossita senza motivo, così!

1920

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

\* \* \*

Նետն է երկաթե մի ձեռք  
Դեպի վեր ոսկի մի ծածղաւ.  
Բոնկվել է ոսկի ծածղան,  
Դարձել է արնածոր մի վերք:  
Վառվել է երկնքում հակինթ  
Ու ծորում է արյունը յուր կեզ, —  
Զոհվել է երկնքում վճիտ. —  
Ինչքան լավ է հատնումը հրկեզ.

1921

\* \* \*

Ha scagliato una mano di ferro  
un sistro d'oro, verso l'alto.  
Il sistro d'oro si è incendiato,  
diventando sanguinante ferita.  
Si è acceso nel cielo di giacinto  
e sparge il suo sangue che brucia,  
sacrificato nel limpido cielo —  
quanto fa bene il suo ardente morire...

1921

Traduzione di Mario Verdone

\* \* \*

Ինչ որ լավ է՝ վառվում է ու վառում,  
Ինչ որ լավ է՝ միշտ վառ կմնա.  
Այս արև, այս վառ աշխարհում  
Քանի կաս՝ վառվիր ու գնա՛:  
Մոխրացիր արևի հրում,  
Արևից թող ոչինչ չմնա, —  
Այս արև, այս վառ աշխարհում  
Քանի կաս՝ վառվիր ու գնա՛:

1921

\* \* \*

Le cose buone son quelle che bruciano,  
le cose buone faran luce per sempre.  
In questo mondo di sole, radioso di luce,  
finché tu sei in vita, consúmati e brucia!  
Diventa cenere nel fuoco del sole,  
che di te non rimanga piú nulla.  
In questo mondo di sole, radioso di luce,  
finché tu sei in vita, consúmati e brucia!

1921

Traduzione di Alfonso Pompella e Anush Torunyan

## ՊՈՆԶՈԶՈՒՌՆԱ

## Սրինգը

Սրինգը,  
 Կույր ու ծեր,  
 Անցնում էր փողոցով:  
 Սրինգը երգ էր գուցե.  
 Ելնում էր դեպի վեր,  
 Իջնում էր կոր գծով:

Իջնում էր —  
 Ետ էր դառնում.  
 Հասնում էր աստղերի ծերին, —  
 Ու նորից, որպես վաշխառու,  
 Աշխարհում փնտրում էր-ինչ...

Աստաֆյանի միջով  
 Անցնում էր երգը սրինգի,  
 Ծեծում էր դռները չոր:  
 Դռների ետևում  
 Մարդիկ  
 Ուզում էին «Ռանգի»,  
 Ուզում էին — «Տասնչորս»:

Մնում էր —  
 Դռների առաջ:  
 Դառնացած, որ չեն թողնում ներս:  
 Եվ նորից, որպես մասխարա —  
 Թռչում էր կոր գծով —  
 Վեր...  
 Ի՞նչ խղճուկ էր այդ ծեր վանեցին...  
 Այդ երգը, երգը սրինգի...  
 Այդ երգը՝ աստղային, անծիր...  
 Այդ երգը — անօգ, անգին...



## POESOZURNA

*Il flauto*

Il flauto,  
cieco e vecchio,  
passava per la via.  
Il flauto era forse canto:  
saliva verso l'alto,  
e con linea curva scendeva...

Scendeva —  
tornando indietro:  
giungeva al limitare delle stelle —  
e di nuovo, come usuraio,  
cercava nel mondo... Che cosa?

In mezzo alla via Astafian  
passava il canto del flauto,  
batteva le porte asciutte.  
Dietro le porte  
la gente  
voleva il ballo Ranki  
voleva il ballo Quattordici.

Davanti alle porte  
si fermava, amareggiato  
che non lo facessero entrare.  
E di nuovo, come un buffone  
volava con linea curva  
verso l'alto...  
Quant'è misero quel vecchio di Van!  
Quel canto, quel canto di flauto...  
Quel canto di stelle, senza confini!  
Quel canto — inestimabile, un'illusione!

Քեզ խրատ, պոետ, այստեղից.  
Օ, երբեք չերգես անտեղի:  
Լավ է — կորչեն անհետ,  
Լավ է — մահը դեղին:  
Օ, լավ է կոտորես հանգիստ  
Սրինգըդ, որպես թևեր, —  
Միայն թե, պոետ, կյանքից  
Սրինգի պես վեր չթևես...

1922

Ti sia di monito, o poeta:  
di cantare inutilmente  
non ti avvenga mai.  
Meglio sparire senza traccia!  
Meglio la gialla morte!  
Meglio rompere, sereno, il flauto  
come se fossero ali.  
Ma dalla vita, o poeta, non puoi staccarti  
come da un flauto...

1922

Traduzione di Mario Verdone

*Ես իմ անուշ Հայաստանի*

Ես իմ անուշ Հայաստանի արևահամ բարն եմ սիրում,  
Մեր հին սագի ողբանվագ, լացակումած լարն եմ սիրում,  
Արնանման ծաղիկների ու վարդերի բույրը վառման,  
Ու նաիրյան աղջիկների հեզաճկուն պարն եմ սիրում:

Սիրում եմ մեր երկինքը մուգ, ջրերը ջինջ, լիճը լուսե,  
Արևն ամռան ու ձմեռվա վիշապաձայն բուքը վսեմ,  
Մթում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև,  
Ու հնամյա քաղաքների հազարամյա քարն եմ սիրում:

Ո՛ր էլ լինեմ — չեմ մոռանա ես ողբաձայն երգերը մեր,  
Չեմ մոռանա աղոթք դարձած երկաթագիր գրքերը մեր,  
Ինչքան էլ սո՛ր սիրտս խոցեն արյունաքամ վերքերը մեր —  
Էլի՛ ես որք ու արնավատ իմ Հայաստան — յարն եմ սիրում:

Իմ կարոտած սրտի համար ո՛չ մի ուրիշ հեքիաթ չկա.  
Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա.  
Աշխարհի անցի՛ր, Արարատի նման ճերմակ գագաթ չկա.  
Ինչպես անհաս փառքի ճամփա՝ ես իմ Մասիս սարն եմ  
սիրում:

*Ode all'Armenia*

Io della mia dolce Armenia amo la parola dal sapore di sole,  
Della nostra antica lira amo le corde dai pianti di lamento,  
Dei fiori color sangue e delle rose il profumo ardente  
E delle fanciulle di Nairi amo la danza morbida e agile.

Amo il nostro cielo turchese, le acque chiare, il lago di luce,  
Il sole d'estate e dell'inverno la fiera borea stanante il drago,  
Le nere pareti inospitali delle capanne sperdute nel buio  
E delle antiche città amo la pietra dei millenni.

Non dimenticherò i nostri canti lamentosi, ovunque io sia,  
Non dimenticherò i nostri libri incisi con lo stilo, divenuti  
preghiera,  
Per quanto lacerino il cuore le nostre piaghe sprizzanti  
sangue,  
Amerò ancor più la mia Armenia amorosa, orfana, ardente  
di sangue.

Non vi è alcun'altra leggenda per il mio cuore colmo di  
nostalgia,  
Simile al Narekatsi<sup>1</sup> e a Kuchak<sup>2</sup> non vi è fronte luminosa,  
Attraversa il mondo, non vi è simile all'Ararat vetta bianca,  
Qual cammino di gloria inaccessibile, il mio monte Masis<sup>3</sup>  
io amo.

1920-21

Traduzione di Boghos Levon Zekian

- <sup>1</sup> Gregorio di Narek (arm. Grigor Narekatsi, Գրիգոր Նարեկացի; 951-1003) è stato un poeta, monaco, teologo e filosofo mistico armeno. È venerato come santo dalla Chiesa apostolica armena e dalla Chiesa cattolica. Nel 2015 è stato proclamato da Papa Francesco Dottore della Chiesa Universale.
- <sup>2</sup> Nahapet Kuchak (arm. Նահապետ Գուշակ, m. 1592) è stato un bardo medievale armeno.
- <sup>3</sup> Altro nome armeno tradizionale (a volte anche Massis) per indicare il monte Ararat. I due termini vengono spesso impiegati in modo intercambiabile.

ÁNGELES MORA



Foto di Sánchez Moreno

## Quattordici poesie

da *Casa dell'acqua. Poesie (1982-2022)*

TRADUZIONI DALLO SPAGNOLO E CURA DI VALENTINA COLONNA

Ángeles Mora è una delle voci piú significative della poesia spagnola contemporanea. Nata a Rute (Cordova), vive a Granada dall'inizio degli anni Ottanta. È Premio Nazionale della Critica e Premio Nazionale di Poesia di Spagna (2016). Tra gli altri riconoscimenti, ha ricevuto inoltre il Premio Rafael Alberti e Premio Città di Melilla. In Italia sono usciti due libri, entrambi con traduzione di Elena Palumbo Mosca: *Contraddizioni, uccelli* (Edizioni dell'Orso, 2005), *Finzioni per un'autobiografia* (Medinova, 2022).

Le poesie qui pubblicate sono incluse in *Casa dell'acqua. Poesie (1982-2022)*, prima antologia in traduzione italiana di Ángeles Mora, a cura di Valentina Colonna, con una nota di Matteo Lefèvre e un'intervista all'autrice, in uscita per le edizioni AnimaMundi, nella collana *cantus firmus*, diretta da Franca Mancinelli e Rossana Abis.

Triste, che solitudine con questa musica  
 come di ieri e di tedio per casa:  
 il bambino ebreo, la bambina errante,  
 che sono io, nata in Spagna, da dove vengo.  
 Granada

terra insanguinata  
 – Granada verso cui vado –

Prendere  
 quattro piccoli raggi di sole  
 e fare  
 con loro una donna.

Tutto ciò che quel giorno impregnava la sete:  
 un vuoto di pane e olio e sale e la miseria  
 con grilli e con cani che guaiscono all'alba  
 o là nei dopopranzo d'ombra e di perlé  
 (poi venivano i radiodrammi  
 di Guillermo Sautier...)

Oggi penso forse una tristezza opaca  
 – perdonate che mi scusi –  
 tremenda come nessun'altra:  
 cosa fare con questa lenta, lunghissima  
 evidenza

d'inverno, quando a stento  
 i miei sospiri di Spagna  
 sono stati piú di una ferita – e la sua cancrena –  
 in quello che poi alcuni hanno chiamato la nostra infanzia?

Triste, qué soledad con esta música | como de ayer y tedio por la casa: |  
 el niño judío, la niña errante, | que he nacido en España de donde  
 soy. | Granada | tierra ensangrentada | —Granada hacia donde voy—. |  
 Coger | cuatro rayitos de sol | y hacer | con ellos una mujer. | Todo lo  
 que aquel día empapaba la sed: | hueco de pan y aceite y sal y la  
 miseria | con grillos y con perros gimiendo en madrugada | o allá en



las sobremesas de sombra y de perlé | (luego venían las radionovelas |  
de Guillermo Sautier...) | Hoy pienso acaso una tristeza opaca | —per-  
donad que me excuse— | brutal como ninguna: | ¿Qué hacer con esta  
lenta, larguísima evidencia | de invierno, cuando apenas | mis suspiros  
de España | fueron más que una herida —y su gangrena— | en lo que  
luego algunos llamaron nuestra infancia?

*Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville*  
VERLAINE

Dimmi,  
chi ti abbandona oggi?

Persistente la pioggia prende il ritmo  
di quella goccia triste  
che nel petto  
ti inzuppa.

Hai l'anima piena di pioggia.

E qualcuno ha detto addio.  
All'aria  
sporchi cancelli, facciate  
che gocciolano.

Ormai poco resta in piedi:  
casa dell'acqua.

*Il pleure dans mon coeur | Comme il pleut sur la ville* VERLAINE  
Dime, ! ¿quién te abandona hoy? || Persistente la lluvia se acompasa |  
con esa gota triste | que en el pecho | te empapa. | Tienes el alma llena  
de lluvia. || Y alguien ha dicho adiós. | Al aire | sucias verjas, fachadas |  
goteando. || Ya poco queda en pie: | casa del agua.

## Gli oblii

*Passò Aprile, passò Maggio, passò Giugno.  
Quanto tempo...*

HÖLDERLIN

Parlo del fatto che ho dimenticato  
ciò che mi ha dato la vita  
– ciò che mi ha fatto vivere, direbbe Hölderlin –.  
Fare merenda con del cioccolato  
intorno alle cinque.  
L'arco e le frecce  
di Robin Hood.  
Il fico che fu il centro del mondo.  
Le esplorazioni nel canneto.

Cose palpabili come il silenzio adesso,  
palpabili come la paura e la stanchezza.  
O come la canzone che canterò domani  
e passerà come è passata la tua mano.

Un nuovo oblio, amore:  
il tuo amore in questa notte.

LOS OLVIDOS *Pasó Abril, pasó Mayo, pasó Junio. | Cuánto tiempo hace ya...* HÖLDERLIN

Hablo de que olvidé | lo que me dio la vida | —lo que me hizo vivir, diría Hölderlin—. | Merendar chocolate | al filo de las cinco. | El arco y las flechas | de Robin Hood. | La higuera que fue el centro del mundo. | Las exploraciones en el cañaveral. || Cosas palpables como el silencio ahora, | palpables como el miedo y el cansancio. | O como la canción que cantaré mañana | y pasará como pasó tu mano. || Un nuevo olvido, amor: | tu amor en esta noche.

## Aimez-vous Brahms?

Non si tratta di aspettare miracoli,  
 anche se Brahms strappa via il cuore  
 della bellezza

– mai due furono uno –.

Si tratta solo di condividere i bordi  
 della vita quando si cade.

O forse solo

di respirare insieme stanotte,

segreti e gialli come

inafferrabili armonici che lacerano

l'aria interminabile delle ombre.

Ma non illudiamoci con una danza ungherese  
 anche se suonano i suoi echi sciolti.

Lo sai,

conosciamo i sotterranei del sogno,

l'esatto luogo da cui siamo partiti.

Non si tratta di aspettare miracoli,

solo che i miei occhi sfiorino la tua schiena,

tocchino il fondo quando scendono

l'ingannevole pendio dei tuoi occhi.

Eppure

quanto calore non si è perso nel freddo

di quella stanza che mi ha lasciato senza te...

Là nella pioggia

di una notte che incombe sul velo di un parco.

So già che niente è definitivo

come la vita

– e non è questione di oblio –.

Si tratta di tenere quel ritmo contrario

che costringe i violini

sino a perdere la paura,

sino a piangere il mondo che è in agguato altrove.

Non si tratta di essere due in uno,

ma uno in due,  
   in mille.  
 Che il passato non esiste, amore,  
 anche se cerco forse la nostra memoria  
 per arrampicarmi su di lei e arroccarmi sfinita.

La vita è solamente trasformare la vita.  
 Perché tutto è piú vecchio, tutto,  
 ma tutto è piú nuovo, tutto,  
 alla luce indomabile della storia.

AIMEZ-VOUS BRAHMS? Ya no se trata de esperar milagros, |  
 aunque Brahms arrebate el corazón de la belleza | —nunca dos fueron  
 uno—. | Se trata sólo de compartir los bordes | de la vida al caer. |  
 o acaso sólo | de respirar unidos esta noche, | secretos y amarillos  
 como | inasibles armónicos rasgando | el aire interminable de las som-  
 bras. | Mas no nos engañemos con una danza húngara | aunque suenen  
 sus ecos desatados. | Ya sabes, | conocemos los sótanos del sueño, | el  
 exacto lugar donde partimos. | Ya no se trata de esperar milagros, |  
 sólo de que mis ojos también rozan tu espalda, | que tocan fondo  
 cuando bajan | la engañosa pendiente de tus ojos. | Y sin embargo |  
 cuánto calor no se perdió en el frío | de aquella habitación que me  
 dejó sin ti... | Allá en la lluvia | de una noche cerrada sobre el velo de  
 un parque. || Ya sé que nada es tan definitivo | como la vida | —y no es  
 cuestión de olvido—. | Se trata de llevar ese ritmo | contrario | que  
 fuerza a los violines | hasta perder el miedo, | hasta llorar el mundo  
 que acecha en otra parte. | Ya no se trata de ser los dos en uno, | sino  
 uno en dos, | en mil. | Que el pasado no existe, amor, | aunque busque  
 tal vez nuestra memoria | para trepar por ella y enroscarme agotada. ||  
 La vida es sólo transformar la vida. | Porque todo es más viejo, todo, |  
 pero todo es más nuevo, todo, | a la luz indomable de la historia.

## Elegia e cartolina

Non è facile cambiare casa,  
abitudini, amici,  
lunedí, balcone.  
Piccoli riti che ci hanno portato  
a essere come siamo, la nostra vecchia  
osteria, una birra  
per due.  
Ci sono cose che non trasporta la valigia:  
il cielo che solleva una serranda,  
l'odore di tabacco di un desiderio,  
i sentieri battuti del nostro  
cuore.  
Non è facile disfare un giorno le valigie  
sotto un'altra pioggia,  
cambiare per sempre di luna,  
di nebbia, giornale, voci,  
ascensore.  
E andare per una strada che non hai mai  
immaginato,  
con altri passeri che ormai  
non ti domandano, altri gatti  
che non conoscono il tuo nome, altri baci  
che non ti vedono arrivare.  
No, non è facile adesso cambiare chiavi.

E molto meno facile,  
lo sai,  
cambiare amore.

ciendo como somos, nuestra vieja |taberna, cerveza | para dos. | Hay cosas que no arrastra el equipaje: | el cielo que levanta una persiana, | el olor a tabaco de un deseo, | los caminos trillados de nuestro | corazón. | No es fácil deshacer las maletas un día | en otra lluvia, | cambiar sin más de luna, | de niebla, de periódico, de voces, | de ascensor. | Y salir a una calle que nunca has | sentido, | con otros gorrones que ya | no te preguntan, otros gatos | que no saben tu nombre, otros besos | que no te ven venir. | No, no es fácil cambiar ahora de llaves. || Y mucho menos fácil, | ya sabes, | cambiar de amor.

## Dall'altra parte

Salivamo le scale  
che conducono all'orto.  
Alla fine della casa  
dietro i cortili.  
I carciofi,  
il fico,  
i melograni aperti  
si offrivano.

Tu camminavi davanti  
sempre con discrezione,  
e sul viso quell'allegria  
innocente e perversa,  
quella dismisura,  
la gloria di infrangere le regole,  
disobbedire  
in tempo.

Noialtri ti seguivamo.  
Indietro gli sguardi severi,  
le parole proibite  
le rose nei vasi  
addormentate.  
Qui la terra fresca,  
la formica e il verme,  
la lumaca,  
noi.

Ridevamo saltando,  
aprendo i melograni,  
il succo tra le dita  
(e sui vestiti, immagino,  
le indelebili macchie).  
Ridemmo dimenticandoci



di leggi e mandati,  
di astuzie e ragioni.

Un uccello volò tra noi due  
come un lampo vivo  
di libertà conquistata.

Libertà,  
oh libertà.

AL OTRO LADO Subíamos las escaleras | que conducen al huerto. |  
Al final de la casa, | tras los patios. | Las alcachofas, | la higuera, | las  
granadas abiertas | se ofrecían. | Tú caminabas delante, | aún con  
sigilo, | y en el rostro aquella alegría | inocente y perversa, | aquella  
desmesura, | la gloria de romper las normas, | desobedecer | a tiempo. ||  
Los demás te seguíamos. | Atrás las miradas severas, | las palabras pro-  
hibidas, | las rosas en los búcaros | dormidas. | Aquí la tierra fresca, | la  
hormiga y la lombriz, | el caracol, | nosotros. || Reíamos saltando, |  
abriendo las granadas, | el zumo entre los dedos | (y en las ropas, su-  
pongo, | las imborrables manchas). | Reímos olvidándonos | de leyes y  
mandatos, | de astucias y razones. || Voló un pájaro entre las dos | como  
un destello vivo | de libertad alcanzada. || Libertad, | oh libertad.

## L'inferno vive in me

L'inferno non sono quegli altri  
 rimasti sempre lontani  
 dal mio calore:  
 l'inferno sono io.  
 Il mio nome è il deserto in cui vivo.  
 Il mio esilio, quello che mi sono procurata.  
 Non mi sono riconosciuta in questo mondo  
 inospitale,  
 così ampio e così straniero.  
 Sapevo che i miei bagagli, troppo indecisi,  
 mi avrebbero presto tradito: neppure questo mondo  
 si riconosce in me.  
 Io sono sempre stata fuori,  
 da un'altra parte sempre.  
 Io qui sono un'estranea.  
 Possiedo solo una forza, forse solo un segreto:  
 questa voce che mi scrive,  
 il doppio che mi abita in silenzio.  
 Quest'altro, il mio inferno,  
 la vertigine  
 che al risveglio mi spinge  
 a una fuga senza fine.

Questi sono soltanto i passi  
 di un pellegrino errante.  
 Le strade  
 che non mi appartengono,  
 le parole prestate che i giorni  
 hanno lasciato al mio ascolto.

EL INFIERNO ESTÁ EN MÍ    El infierno no son aquellos otros | que  
 siempre se quedaron lejos | de mi calor: | el infierno soy yo. | Mi

nombre es el desierto donde vivo. | Mi destierro, el que me procuré. |  
No me he reconocido en este mundo | inhóspito, | tan ancho y tan  
ajeno. | Supe que mi equipaje, demasiado indeciso, | pronto me delata-  
ba: este mundo tampoco | se reconoce en mí. | Yo siempre estuve  
fuera, | en otra parte siempre. | Soy una extraña aquí. | Sólo tengo una  
fuerza, sólo un secreto acaso: | esta voz que me escribe, | el doble que  
me habita en el silencio. | Este otro, mi infierno, | el vértigo | que al  
despertar me empuja | a una huida sin fin. || Estos son sólo pasos | de  
un peregrino errante. | Los caminos | que no me pertenecen, | las pa-  
labras prestadas que los días | dejaron en mi oído.

## È già primavera

Piove mentre la gente passa  
 di corsa come me  
 mi nascondo sotto la grondaia  
 e guardo il temporale e gli ombrelli  
 di alcuni previdenti.  
 La gran parte di noi corre.  
 Una volta bagnati, tutto appare facile:  
 ridere e lasciare che le gocce  
 rinfreschino le guance e che i capelli  
 scivolino sulle spalle divertiti.  
 A quest'altezza l'odore di terra  
 bagnata sale inebriante  
 al punto che sembra gentile tanta furia  
 che salta per strada. Continuo  
 di portone in portone. Chiudo gli occhi  
 per salvare l'istante.

Quando li apro  
 finisce la follia delle nuvole.  
 Sono già vicino a casa.  
 La maglietta attaccata al cuore.

YA ES PRIMAVERA      Llueve mientras la gente pasa | apresurada  
 como yo | me escondo bajo los aleros | y miro el chaparrón y los para-  
 guas | de algunos previsores. | Los más corremos. | Una vez empapados  
 todo resulta fácil: | reír y dejar que las gotas | refresquen las mejillas y  
 que el pelo | escurra por los hombros divertido. | A estas alturas el  
 olor a tierra | mojada sube embriagador | y hasta parece amable tanta  
 furia | en la calle saltando. | Sigo | de portal en portal. Cierro los ojos |  
 por guardar el instante. | Al abrirlos | acaba el desatino de las nubes. |  
 Cerca de casa estoy. | La camisa pegada el corazón.

## Il futuro tarda troppo

Per molto tempo  
ho aspettato con l'impazienza  
con cui guardano verso sinistra  
i passeggeri  
alla fermata dell'autobus.

EL PORVENIR TARDA DEMASIADO      Durante mucho tiempo | he  
esperado con la impaciencia | con que miran hacia la izquierda | los  
pasajeros | en la parada del autobús.

## Senza nome

Ho attraversato quella città  
cercando un sogno.  
In lei ho vissuto – estranea –  
e ogni corpo  
che ho incrociato per strada  
era una lettera  
nel mio libro d'ombre.  
Ho vissuto quella città  
sentendo la sua luce pulita,  
il freddo blu di un sole ignaro,  
il suo coltello d'aria,  
residui di parole  
con accento straniero.  
Lo so che siamo soli,  
che ciascuno  
è un quaderno  
a parte.  
Ho attraversato quella città  
volendo farla mia  
– ti cercavo –  
Ho tracciato nel mio cuore  
le linee delle sue strade,  
i nomi delle sue piazze.  
Con la calligrafia di un bambino  
disegnavo i suoi alberi, le sue fontane,  
sulla pagina bianca, sino a coprire la vertigine  
degli angoli vuoti del mio diario.  
Per un po' di tempo, sí,  
ho attraversato quella città  
senza trovarti,  
imbattendomi in te.

SIN NOMBRE    Atravesé aquella ciudad | buscando un sueño. | En  
ella viví —extraña— | y cada cuerpo | que me crucé en la calle | era

una letra | en mi libro de sombras. | Viví aquella ciudad | sintiendo su  
luz limpia, | el frío azul de un sol ajeno | su cuchillo de aire, | retazos  
de palabras | con acento extranjero. | Ya sé que estamos solos, | que  
cada uno | es un cuaderno | aparte. | Atravesé aquella ciudad | queriendo  
hacerla mía | —te buscaba— | Tracé en mi corazón | las rayas de sus  
calles, | los nombres de sus plazas. | Con la caligrafía de un niño | di-  
bujaba sus árboles, sus fuentes, | en la página blanca, hasta cubrir el  
vértigo | de los ángulos vacíos de mi diario. | Durante un tiempo, sí, |  
atravesé aquella ciudad | sin encontrarte, | cruzándome contigo.

## Sapere di te

*Vetro freddo, come ti introduci  
tra me stessa e me*

SYLVIA PLATH

La solitudine arriva un giorno  
e sa di te,  
è qualcosa di tuo ormai,  
come il suono della tua voce  
che soltanto tu puoi sentire da dentro  
e mai nessuno piú di te conosce  
come suona la tua voce in te,  
come sa la tua solitudine.

La solitudine arriva a poco a poco  
ma all'improvviso un giorno apre la porta  
ed è come se la stessi aspettando  
da sempre.  
Cosí si trasforma nel tuo doppio,  
indossa i tuoi vestiti,  
ha il tuo viso  
ama come te stessa  
la luna alla finestra dell'estate,  
guarda con i tuoi occhi  
lo specchio dell'alba,  
mastica il dolore o l'amore  
sulle tue labbra.

È riuscita a sfuggire sgranando  
nuove dimenticanze e richiami di te,  
ma arriva  
per restare un giorno.  
Si modella sul tuo sorriso triste.  
Ti lascia la sua amarezza



o la sua inconfondibile dolcezza  
 – solo cosa tua –.

La riconosci,  
 la stavi aspettando.  
 È la tua solitudine, sa di te,  
 sa cose di te.  
 Nell'acqua dei tuoi occhi  
 si bagna.

SABER DE TI *Frió cristal, cómo te introduces | entre yo misma y yo* SYLVIA  
 PLATH

La soledad llega un día | y sabe a ti, | es algo tuyo ya, | como el sonido  
 de tu voz | que sólo tú oyes desde dentro | y nunca nadie más conoce |  
 cómo suena tu voz en ti, | cómo sabe tu soledad. || La soledad viene  
 poco a poco | pero de pronto un día abre la puerta | y es como si la es-  
 tuvieras esperando | desde siempre. | Entonces se convierte en tu  
 doble, | se viste con tu ropa, | tiene tu rostro, | ama como tú misma | la  
 luna en la ventana del verano, | mira con tus ojos | el espejo del alba, |  
 mastica el dolor o el amor | en tus labios. || Pudo pasar de largo des-  
 granando | nuevos olvidos y reclamos de ti, | pero llega | para quedarse  
 un día. | Se amolda a tu sonrisa triste. | Te deja su amargura | o su  
 dulzor inconfundible | —sólo cosa tuya—. || La reconoces, | la estabas  
 esperando. | Es tu soledad, sabe a ti, | sabe de ti. | En el agua de tus  
 ojos | se baña.

## Vie del ritorno

Vivere  
ha un rumore di fondo  
sordo come il silenzio.  
Mi ascolto vivere e aspetto  
la tempesta, la nave,  
furie che irrompano  
su questa pioggia fine.

Si apre il giorno  
e le onde si aprono  
e noi passiamo  
senza che si noti  
piovendo  
dentro,  
con le mani vuote  
e negli occhi la luce  
che accompagna  
la via del ritorno.

Il ritorno è l'inizio.  
Questo si tace.  
Non lo diciamo  
La pelle si annuvola  
come il cielo.  
Ma le vene sanno  
inazzurrire il passaggio del sangue.

Fiumi che vanno al mare,  
che non si abitua a morire,  
furtivi, stanchi,  
ma senza fine.

Vivere  
ha questo rumore di fondo:

Le vie del ritorno  
non tornano.

Cominciano sempre.

CAMINOS DE VUELTA      Vivir | tiene un rumor de fondo | sordo  
como el silencio. | Me oigo vivir y espero | la tempestad, el barco, |  
furias que rompan | sobre esta lluvia fina. || Se abre el día | y las olas se  
abren | y nosotros pasamos | sin que se note | lloviendo | por dentro, |  
con las manos vacías | y en los ojos la luz | que acompaña | el camino  
de vuelta. || La vuelta es el comienzo. | Lo callamos. | La piel se va nu-  
blando | como el cielo. | Pero las venas saben | azulear el paso de la  
sangre. || Ríos que van a la mar, | que no acostumbra a morir, | sigilosos,  
cansados, | pero sin fin. | Vivir | tiene ese rumor de fondo: | Los  
caminos de vuelta | no vuelven. | Siempre comienzan.

## Sotto il tappeto

Le rovine passeggiano sotto  
al tetto. Sono le mosche,  
stanno come a casa loro.  
Si intrufolano anche sotto il tappeto,  
se provi a nasconderle.  
Indubbiamente sono fastidiose ma poi uno  
finisce per farci l'abitudine. Con loro  
è difficile vivere, ma, ahimè, senza di loro  
come riconoscersi allo specchio,  
pensare il cielo azzurro dietro le occhiaie,  
la terra delle ore che albeggiano,  
l'alone alle finestre,  
la solitudine, la passeggiata,  
la macchia che mi ha inondato la gonna.  
Le rovine sono così. Sono la nostra ombra  
al momento di vivere, lavo i piatti,  
scrivo, leggo un po', ascolto la radio  
e loro sono lí, sempre in agguato,  
polvere dai corridoi, compagne.  
Per quanto ci si provi, non c'è modo  
di potere fare a meno delle nostre rovine.  
Come la pelle si attaccano e cadono  
e si rinnovano, ti inseguono,  
occhi di gatto, passi morbidi di gatto  
con unghie nascoste.  
Non c'è modo di scampare al loro graffio.  
Dire loro buonanotte, semplicemente,  
e provare a dormire sino a domani.

BAJO LA ALFOMBRA    Las ruinas se pasean por debajo | del techo.  
Son las moscas, | están como en su casa. | Se escabullen también bajo

la alfombra, | si quieres esconderlas. | Sin duda son molestas pero  
uno | acaba acostumbándose. Con ellas | es difícil vivir, pero, ay, sin  
ellas | cómo reconocerse en el espejo, | pensar el cielo azul detrás de  
las ojeras, | el suelo de las horas que amanecen, | el vaho en los cristales, |  
la soledad, el paseo, | la mancha que me anegó la falda. | Las ruinas  
son así. Son nuestra sombra | a la hora de vivir, lavo los platos, |  
escribo, leo un poco, oigo la radio | y ellas están ahí, siempre ace-  
chando, | polvo de los pasillos, compañeras. | Por más que lo intentemos  
no hay manera | de poder prescindir de nuestras ruinas. | Como la piel  
se adhieren y caen | y se renuevan, te persiguen, | ojos de gato, pasos  
blandos de gato | con uñas escondidas. | No hay manera de esquivar  
su arañazo. | Decirles buenas noches, simplemente, | y tratar de dormir  
hasta mañana.

In the windmills of your mind  
(o il filo di una storia)

Fu il primo giorno.  
Bussai alla porta sbagliata.  
Suonai il campanello piú e piú volte, impaziente,  
e tu apristi alle mie spalle.  
Sapevi che ero io chi suonava invano  
il campanello del vicino.  
Mi dicesti "è qua"  
e sorridevi beffardo.

Mi voltai imbarazzata.  
Sembravi un diavolo divertito  
davanti alla porta del suo inferno.  
Inciampai nei tuoi occhi  
e precipitai nel vuoto.  
Ancora mi illumina il futuro  
quella porta aperta,  
quella fessura  
dalla quale Alice attraversò lo specchio  
e io raggiunsi un altro tempo.

La luce divora piú del fuoco.  
C'è una chiarezza  
che non si vede, che gira  
come un mulino a vento nella testa.  
Un pensiero può avere la chiave  
per cambiare posto  
di notte.

In quel mondo strano, dall'altra parte del mondo,  
ho saputo di te e di me cosí come non si annunciava  
al mio destino.  
Ma esiste un destino che soltanto si conquista.  
Uno spazio di sogno e sfida  
per scrivere il nuovo.

Quel mondo diverso che in te bruciava  
scoppiò nella mia coscienza  
come definitivo.  
Mi portò l'argomento  
per tramare il romanzo di una vita.

In quel labirinto di luci della tua mente  
fui l'ospite che si fermò a cenare.

IN THE WINDSMILLS OF YOUR MIND | (O EL HILO DE UNA HISTORIA) Fue el primer día. | Llamé a la puerta equivocada. | Pulsé el timbre una vez y otra, impaciente, | y tú abriste a mi espalda. | Sabías que era yo quien apretaba en vano | el timbre del vecino. | Me dijiste "es aquí" | y sonreías burlón. || Me volví avergonzada. | Parecías un diablo divertido | ante la puerta de su infierno. | Tropecé con tus ojos | y me precipité al vacío. | Aún me enciende el futuro | aquella puerta abierta, | aquella rendija | por la que Alicia atravesó el espejo | y yo alcancé otro tiempo. | La luz devora más que el fuego. | Hay una claridad | que no está a la vista, que gira | como un molino de viento en la cabeza. | Un pensamiento puede tener la llave | para cambiar de sitio | la noche. || En aquel mundo extraño, al otro lado del mundo, | supe de ti y de mí como no se anunciaba | en mi destino. | Pero existe un destino que sólo se conquista. | Un espacio de sueño y desafío | para escribir lo nuevo. | Aquel mundo distinto que en ti ardía | estalló en mi conciencia | como definitivo. | Me trajo el argumento | para urdir la novela de una vida. || En aquel laberinto de luces de tu mente, | fui la invitada que se quedó a cenar.





## MAHĀDEVĪ VARMĀ



### Tre poesie

TRADUZIONE DALL'HINDI E CURA DI THOMAS DÄHNHARDT

Mahādevī Varmā nasce nel 1907 a Farrukhabad, cittadina di provincia in quelle che furono in epoca coloniale le Province Unite (*United Provinces*, oggi *Uttar Pradesh*). Ad oggi, una delle maggiori figure della letteratura vernacolare dell'hindi, Varmā è considerata una poetessa di spicco nell'universo letterario indiano del XX secolo, i cui componimenti sono entrati a far parte del repertorio dei curricula scolastici e universitari indiani. La sua vita copre in parti uguali il periodo pre-indipendenza e il periodo post-coloniale, ma la sua poesia per molti versi si pone al di fuori della corrente temporale e di rado lascia trasparire sfumature di consapevolezza e interesse sociale o politico.

Mahādevī Varmā è considerata uno dei pilastri della corrente letteraria del *Cbhāyāvāda*, la "scuola delle ombre", i cui aderenti, fra gli anni '20 e '30 del Novecento, introdussero nella neo-nata letteratura in lingua hindi *kharī bolī* (la variante linguistica dell'hindi standardizzata nel XX secolo e base per la lingua ufficiale della nazione indiana) elementi simili al roman-

ticismo europeo, per la loro attenta osservazione della natura e la loro *quest* esistenziale. I poeti aderenti a questa corrente letteraria introducono elementi di ricerca individuale abbinandoli e inserendoli, nel loro linguaggio raffinato e colto, in un contesto tradizionale, sia dal punto di vista letterario sia spirituale conferendo in questo modo una profondità ai componimenti poetici in hindi. A Varmā va riconosciuto senz'altro il merito di aver introdotto con successo nella poesia in *kharī bolī* la dolcezza di vocabolario che per i secoli precedenti era caratteristica fondamentale della letteratura (in versi) della *brajbhāṣā*, il vernacolo originario della regione di Agra, Mathura e Vrindavana, associata alla vita e alle gesta del dio Krishna, il divino amante per eccellenza, intorno al quale si era sviluppato nel corso dei secoli precedenti una ricca ed estremamente elaborata letteratura devozionale, conosciuta come *riti-sāhitya* (letteratura manieristica).

Appartenente come molte altre figure letterarie sue contemporanee alla casta dei Kayasth, tradizionalmente addetti alla cultura della scrittura e all'insegnamento, Varmā oltre a poetessa rimase per tutta la sua vita sensibile anche alla musica e alla pittura, tracciando con la sua penna non soltanto versi melodici e immagini in cui si fondono la natura esteriore e quella interiore, ma veri e propri "dipinti musicali", frutti di un'acuta osservazione e profonda conoscenza dell'ambiente naturale e culturale indiana, coltivata attraverso la secolare tradizione del sanscrito e, non insolito nel Novecento, del vernacolare bengalese (non a caso, l'unico premio Nobel indiano è stato assegnato al poeta bengalese Rabindranath Tagore).

Sono gli anni Trenta che vedono l'apice della sua creatività letteraria. *Nihār* (Foschia, 1930) è il titolo della sua prima collezione di poesie. Due anni dopo, nel 1932, esce *Rashmi* (Raggio di luce) e nel 1933 *Nīrjā* (Nato dall'acqua, uno dei molteplici nomi del fior di loto). Nel 1935 pubblica la sua collezione di versi intitolata *Sandhyagīt* (Il canto del crepuscolo) e nel 1939 un volume che raccoglie quattro collezioni di versi poetici sotto il titolo collettivo *Yama* (Morte). A parte i componimenti in versi, Mahādevī Varmā è autrice di 18 romanzi e raccolte di racconti, fra cui degni di menzione sono *Merā parivār* (La mia fa-

miglia), *Smṛti kī rekhāen* (Linee di memoria), *Pāth ke sāthī* (Compagni di sentiero), *Sṛṅkhālā ke kariye* (Serie di legami) e *Atīt ke chalāchrit* (Movimenti del passato).

Nel periodo successivo all'indipendenza politica, Mahādevī Varmā si distingue soprattutto per la sua instancabile lotta per i diritti delle donne e i suoi impegni per diffondere la consapevolezza e l'educazione femminile, in particolare nelle aree rurali.

Visse la maggior parte della sua vita ad Allahabad, nello stato federato dell'Uttar Pradesh, e lí vi morí l'11 settembre 1987.

कौन तुम मेरे हृदय में ?

कौन मेरी कसक में नित  
मधुरता भरता अलक्षित?  
कौन प्यासे लोचनों में  
धुमड़ घिर झरता अपरिचित?

स्वर्ण-स्वप्नों का चितेरा  
नींद के सूने निलय में!  
कौन तुम मेरे हृदय में?

अनुसरण निश्वास मेरे  
कर रहे किसका निरन्तर?  
चूमने पदचिन्ह किसके  
लौटते यह श्वास फिर फिर

कौन बन्दी कर मुझे अब  
बँध गया अपनी विजय में?  
कौन तुम मेरे हृदय में?

एक करूण अभाव में चिर-  
तृप्ति का संसार संचित  
एक लघु क्षण दे रहा  
निर्वाण के वरदान शत शत,

पा लिया मैंने किसे इस  
के मधुर क्रय में?  
कौन तुम मेरे हृदय में?

Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

Chi, sempre e ancora, nel ricorrente dolore  
riempie di dolcezza impercettibile il mio cuore?  
Chi, nei miei occhi assetati,  
fa gocciolare cumuli di nubi sconosciute?

Pittore di sogni dorati  
nella dimora deserta del sonno!  
Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

Chi, ad ogni istante,  
sta seguendo i miei respiri?  
Di chi a baciare l'impronta dei piedi  
ancora e ancora ritornano questi miei sospiri?

Chi, dopo avermi a lungo asservita,  
ora rimane intrappolato nel mio trionfo?  
Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

In una tenue assenza sta raccolto  
un mondo di lunghe soddisfazioni;  
un breve istante offre il raggiungimento  
di infinite estinzioni spirituali.

Chi ho ottenuto io con  
questo suo acquisto delicato?  
Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

गूँजता उर में न जाने  
दूर के संगीत सा क्या?

आज खो निज को मुझे  
खोया मिला, विपरीत सा क्या

क्या नहा आई विरह-निशि  
मिलन-मधु-दिन के उदय में?

कौन तुम मेरे हृदय में?

तिमिर-पारावार में  
आलोक-प्रतिमा है अकम्पित  
आज ज्वाला से बरसता  
क्यों मधुर घनसार सुरभित?

सुन रहीं हूँ एक ही  
झंकार जीवन में, प्रलय में?

कौन तुम मेरे हृदय में?

मूक सुख दुख कर रहे  
मेरा नया श्रृंगार सा क्या?  
झूम गर्वित स्वर्ग देता-  
नत धरा को प्यार सा क्या?

आज पुलकित सृष्टि क्या  
करने चली अभिसार लय में

कौन तुम मेरे हृदय में?

Nel mio petto come una distante melodia  
chissà che cosa sta ronzando?

Oggi me stessa ho perduta, ma perdendomi  
che cosa per inverso ho ottenuto?

Venne forse a bagnarsi la notte della separazione  
nel sorgere del giorno della tenera unione?

Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

Nel buio piú assoluto m'appare  
la visione di un'immagine ferma;  
oggi da una fiamma abbagliante piove,  
chissà perché, la canfora, tenera e fragrante?

Una sola risonanza il mio udito riconosce nella vita,  
o è forse nella dissoluzione dell'Universo?

Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

Inerte attraversa gioia e dolore,  
che può compararsi al mio nuovo amore?  
un Cielo ondeggiante fiero offre –  
a un mondo distorto qualcosa di simile all'amore?!

Oggi la creazione, estasiata, all'incontro  
degli amanti o forse verso la dissoluzione s'è incamminata?

Chi sei tu che risiedi nel mio cuore?

### अश्रु यह पानी नहीं है

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

यह न समझो देव पूजा के सजीले उपकरण ये,  
 यह न मानो अमरता से माँगने आए शरण ये,  
 स्वाति को खोजा नहीं है और न सीपी को पुकारा,  
 मेघ से माँगा न जल, इनको न भाया सिंधु खारा!  
 शुभ्र मानस से छलक आए तरल ये ज्वाल मोती,  
 प्राण की निधियाँ अमोलक बेचने का धन नहीं है।

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

नमन सागर को नमन विषपान की उज्ज्वल कथा को  
 देव-दानव पर नहीं समझे कभी मानव प्रथा को,  
 कब कहा इसने कि इसका गरल कोई अन्य पी ले,  
 अन्य का विष माँग कहता हे स्वजन तू और जी ले।  
 यह स्वयं जलता रहा देने अथक आलोक सब को  
 मनुज की छवि देखने को मृत्यु क्या दर्पण नहीं है।



## Una lacrima non è soltanto acqua

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

Non pensare che le lacrime siano meri strumenti  
creati per rendere omaggio agli dei;  
non pensare che scorrano per chiedere rifugio  
all'immortalità;  
né stelle luminose vanno a cercare,  
né la madreperla invocano in loro soccorso;  
le lacrime non hanno chiesto l'acqua alle nubi,  
né le hanno apprezzate le acque salmastre del Sindhu!  
Sono nient'altro che schizzi raggianti dalla mente,  
luccicanti come perle infiammate,  
fonte inesauribile di energia vitale,  
non beni preziosi da vendere al mercato!

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

Un inchino all'Oceano Universale,  
un inchino alla storia di Chi s'abbevera del veleno<sup>2</sup>;  
mai trasporre sul piano trascendentale  
ciò che appartiene per natura al genere umano;  
quando mai l'Uomo ha demandato a  
qualcun altro di bere il veleno?  
Colui il quale chiede di bere il veleno degli  
altri dice: Oh, che da ciò la tua stessa  
stirpe possa trarre lunga vita!  
Egli stesso continua a bruciare,  
per dare, instancabile, al mondo la luce;  
la Morte non dispone forse dello specchio!  
per contemplare il lustro del genere umano?

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

शंख कब फूँका शलभ ने फूल झर जाते अबोले,  
 मौन जलता दीप, धरती ने कभी क्या दान तोले?  
 खो रहे उच्छ्वास भी कब मर्म गाथा खोलते हैं,  
 साँस के दो तार ये झंकार के बिन बोलते हैं,  
 पढ़ सभी पाए जिसे वह वर्ण-अक्षरहीन भाषा  
 प्राणदानी के लिए वाणी यहाँ बंधन नहीं है।

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

किरण सुख की उतरती घिरतीं नहीं दुख की घटाएँ,  
 तिमिर लहराता न बिखरी इंद्रधनुषों की छटाएँ  
 समय ठहरा है शिला-सा क्षण कहाँ उसमें समाते,  
 निष्पलक लोचन जहाँ सपने कभी आते न जाते,  
 वह तुम्हारा स्वर्ग अब मेरे लिए परदेश ही है।  
 क्या वहाँ मेरा पहुँचना आज निर्वसिन नहीं है?

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

Quando la falena soffia nella conchiglia  
spontaneamente fiori si riversano come cascate dal Cielo,  
silente brucia il lume, quale dono la Terra ha mai  
soppesato?

Anche i sospiri svaniscono dinnanzi i canti che  
dischiudono il mistero ultimo,  
le correnti del respiro parlano senza piú risonanza;  
per tutti coloro i quali hanno studiato quella lingua  
che ha né suoni né lettere, per chi dona la vita,  
la parola in questo mondo non costituisce legame.

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

I raggi di felicità che scendono non sono minacciate  
da dense nubi di afflizione,  
gli splendori degli arcobaleni non sono offuscati dal buio  
ondeggiante;  
laddove il tempo si è fermato, contenendo come se  
fossero rocce, gli attimi fuggenti,  
il perenne peregrinare dei sogni si arresta;  
quel tuo Cielo, ora, per me rimane un paese distante,  
giungervi oggi, per me, forse non sarebbe come un esilio?

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

आँसुओं के मौन में बोलो तभी मानूँ तुम्हें मैं,  
खिल उठे मुस्कान में परिचय, तभी जानूँ तुम्हें मैं,  
साँस में आहट मिले तब आज पहचानूँ तुम्हें मैं,  
वेदना यह झेल लो तब आज सम्मानूँ तुम्हें मैं!  
आज मंदिर के मुखर घड़ियाल घंटों में न बोलो  
अब चुनौती है पुजारी में नमन वंदन नहीं है।

अश्रु यह पानी नहीं है, यह व्यथा चंदन नहीं है!

Parla attraverso il silenzio delle lacrime  
proprio allora in Te potrò porre la mia fede!  
Quando nel sorriso affiora la familiarità con Te,  
proprio allora Ti potrò conoscere?  
Quando nel mio respiro troverò il suono dei Tuoi passi  
allora Ti riconoscerò,  
quando anche tu farai esperienza di questo mio dolore,  
allora oggi stesso Ti onorerò!  
Oggi non parlare quando suonano eloquenti  
le campane del tempio,  
è giunta l'ora dell'incitamento, l'inchino del  
sacerdote officiante non è un atto di omaggio!

Questa lacrima non è soltanto acqua,  
questo dolore non è legno di sandalo!

<sup>1</sup> Sindhu è il nome antico del fiume Indo, le cui acque dolci, nell'ampio estuario pianeggiante nei pressi dell'odierna metropoli di Karachi, in Pakistan, per via delle forti maree si mescolano con le acque salate del Mar di Arabia.

<sup>2</sup> Nel racconto mitologico è il dio Shiva che beve il veleno emerso dal frullamento dell'Oceano cosmico, impresa in cui si allearono temporaneamente gli dei e gli anti-dei per ottenere il nettare dell'immortalità sommerso nelle acque, per salvare il mondo e le creature viventi in esso dal suo effetto letale.

## प्रिय इन नयनों का अश्रु-नीर

पुलक पुलक उर, सिहर सिहर तन,  
आज नयन आते क्यों भर-भर!

सकुच सलज खिलती शेफाली,  
अलस मौलश्री डाली डाली;  
बुनते नव प्रवाल कुंजों में,  
रजत श्याम तारों से जाली;  
शिथिल मधु-पवन गिन-गिन मधु-कण,  
हरसिंगार झरते हैं झर झर!  
आज नयन आते क्यों भर भर?

पिक की मधुमय वंशी बोली,  
नाच उठी अलिनी भोली;  
अरुण सजल पाटल बरसाता  
तम पर मृदु पराग की रोली;

मृदुल अंक धर, दर्पण सा सर,

आज रही निशि दृग-इन्दीवर!  
आज नयन आते क्यों भर भर?

आँसू बन बन तारक आते,  
सुमन हृदय में सेज बिछाते;  
कम्पित वानीरों के बन भी,  
रह हर करुण विहाग सुनाते,

Caro è il liquido delle lacrime di questi occhi

Il cuore pulsante, il corpo tremolante,  
perché oggi gli occhi si riempiono?

Timido, quasi imbarazzato, fiorisce il fiore del gelsomino,  
inerti si inerpicano i rami dell'albero di Maulśrī<sup>3</sup>;  
giovani foglie intessute nei boschetti  
il buio si colora d'argento, avvolto in una rete di stelle,  
sciolto il dolce vento soffia su innumerevoli teneri germogli,  
fiori del Harsinghār<sup>4</sup> si riversano in molteplici cascate  
Perché oggi gli occhi continuano a riempirsi?

Parla il flauto melodioso del cuculo,  
innocente alza la sua danza il bombo;  
rosse e colme di lacrime piovano le rose,  
sull'oscurità si riversa una polvere di tenero polline;  
in un morbido abbraccio la terra, la testa come uno specchio,  
oggi nella notte rimane l'occhio del fior di loto blu!  
perché oggi gli occhi continuano a riempirsi?

Le stelle si presentano sotto forma di lacrime,  
i fiori nel cuore stendono un giaciglio;  
anche le foreste di scimmie tremolanti  
narrano ogni triste momento della separazione,

निद्रा उन्मन, कर कर विचरण,  
 लौट रही सपने संचित कर!  
 आज नयन आते क्यों भर भर?

जीवन-जल-कण से निर्मित सा,  
 चाह-इन्द्रधनु से चित्रित सा,  
 सजल मेघ सा धूमिल है जग,  
 चिर नूतन सकरुण पुलकित सा;  
 तुम विद्युत बन, आओ पाहुन!  
 मेरी पलकों में पग धर धर!  
 आज नयन आते क्यों भर भर?



il sonno, turbato da pensieri peregrinanti,  
sta tornando, accumulando sogni!  
Perché oggi gli occhi continuano a riempirsi?

Come fatto di particelle di acqua rigenerante,  
come un dipinto nato dal desiderio dell'arcobaleno,  
come nuvole pregne di umidità di luce soffusa è l'Universo,  
antico e novello, compassionevole, come in estasi;  
Tu foresta illuminata dai lampi, vieni come ospite!  
Nelle mie palpebre procedi con il tuo passo!  
Perché oggi gli occhi continuano a riempirsi?

(tratto dalla collezione *Nīrijā*, 1934)

<sup>3</sup> Conosciuto in italiano come Bakula (dal sanscrito: *Vakula*) o Ciliegio spagnolo (nome botanico: *Mimusops elengi*) il Maulshri è un albero originario del Sudasia appartenente alla famiglia delle *Sapotaceae* e diffuso in molti paesi dell'Asia e dell'Africa tropicale; è sotto un albero di questo genere che Krishna apparve alle pastorelle (*gopī*) suonando il flauto sulle sponde del fiume Yamuna. I suoi fiori bianchi sono estremamente profumati e la leggenda vuole che spruzzando vino sulle labbra delle amanti dalle loro bocche spuntano i fiori profumati di questa pianta.

<sup>4</sup> Anche conosciuto come albero della tristezza, il Harsinghār (nome botanico: *Nyctanthes arbor-tristis*) è una specie floreale tipica dell'Asia meridionale e del Sud-Est Asia; conosciuto in hindi anche con il nome di *pārijāta*; secondo la leggenda, questa pianta, spesso erroneamente definito come gelsomino, è emersa durante il frullamento dell'oceano cosmico da parte degli dei e dei demoni; la tradizione vuole che sia stato il dio Krishna a trapiantare questo fiore nella sua capitale Dvarikā dopo averla trafugata da un giardino nella capitale di Amarāvati, la capitale del Re degli dei, Indra.





ALBA PRATALIA  
*Poeti tradotti da poeti*  
(a cura di Mario Fresa)

MARIO FRESA  
*L'Arte del Diavolo*  
Il *Satana* di Baudelaire e i suoi traduttori italiani  
p. 213

GISELLA BLANCO  
*L'eco della parola: Heaney e la traduzione*  
p. 229



MARIO FRESA

*L'Arte del Diavolo*

Il *Satana* di Baudelaire e i suoi traduttori italiani

Che cosa sono le *Litanies de Satan*? Una disperata, *terminale* contro-preghiera? O una prece, chi lo sa, grottescamente rovesciata? O l'espressione di un accorato, profondo e passionato *riconoscimento* di un proprio lontanissimo (ma anche, per poetico paradosso, *vicinissimo*) e irredimibile fratello di sventura, o di un compagno di rivolta e di naufragio, o di martirio e di vittoria?

\*

Eccolo lí. Egli s'erge, lo vedi, maestoso, siccome un alto monumento: e *soffre*, silenzioso; e piange (anche in Dante, ricordate? «Con sei occhi piangea»; cfr. *Inf.*, XXXIV, 53). Brutto e mostruoso, diresti indicibilmente, appare nel Poema del grande Fiorentino. Ma Baudelaire, che tutto capovolge e riavvolge, e che tutto riformula e contrasta, lo intende bello *perché* esso è appunto brutto: l'arte, lo sappiamo, è la *nemica mortale* del destino e della stessa Natura; e ama contraddire, opporsi, contravvenire; e rendere tutto piú profondo, piú complesso, piú *vero*. E poi «Fair is foul, and foul is fair», come dicono, sghignazzando, le oscure streghe del *Macbeth*: i poeti, notturne creature non dissimili da loro, amano spesso, visceralmente, l'esatto *contrario* di tutto quel che appare – ipocritamente! – nella *falsa* luce della cosiddetta realtà (è nel

vertiginoso inabissamento dei nerissimi confini dell'inaudito, dell'inesprimibile, del Nulla e della notte che noi solo possiamo scorgere, infatti, la piú pura e la piú forte sembianza di un'energia non piú cadente o mortifera, ma finalmente dura, ultima e invalicabile, intrapassabile e ineffabile sempre: non vedi che la notte, l'invisibile, l'intraducibile corrispondono, infine, alla medesima essenza della poesia, della sua *impossibile* ed estrema lingua?).

\*

Egli è mostruoso. Bello *perché* brutto. Antiumano perché figlio di una visione d'arte, di un *eccesso* del sapere. L'orribile Natura non può toccarlo, non può eroderlo, non può farlo invecchiare. La sua forza è nel suo attacco; nella sua costante, coriacea resistenza. Egli ci guida, ogniqualvolta ci opponiamo alle regole del buonsenso, alle leggi servili degli *altri*, alle oppressioni ottuse di chi vorrebbe farci schiavi. Vive qui: aleggia intorno a te, soprattutto nel momento in cui, fierissimi e incuranti di ogni *conseguenza*, noi pronunciamo un solenne No!, contra le misere e opprimenti prescrizioni dei numerosi, piccoli, tirannici Jahweh di che la nostra vita è sempre orrendamente ingombra. Quando noi pronunciamo il No, Egli parla con la nostra stessa lingua, si muove con lo stesso nostro corpo (sí: «C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!»).

\*

Che *cosa* è mai? *Chi* è mai? Non lo abbiamo ancora nominato. I poeti c'insegnano a *non* dire, o a nascondere tesori. O a indovinare, quasi morenti e dunque puri, e illuminati di eternità, certi invisibili fiori che solo dal Male possono nascere e crescere (e apparire e scomparire con crudele, e inaspettata, velocità). Chi è il Bello, *in quanto* Brutto? Chi vive eternamente, perché nemico del Tempo, dell'umano, del singolare, del finito? Il Bello è il contrario del limite e del possibile. E che cosa, in fondo, ben rap-

presenta – o coi suoni o colle immagini o con i versi – il *contrario* di ciò che è confinabile, parafrasabile, finito e determinato? È l'arte. E chi è, dunque, la bella e triste creatura che noi – coll'aiuto di un grande poeta – qui evochiamo e che tentiamo di ritrarre?

\*

Un grido di giubilo baudelairiano, ora, per iniziare, finalmente, a *nominarlo*: «Ô mon cher Belzébuth, je t'adore!». Ritorna spesso, nelle *Fleurs*, la Sua temibile (e dunque amabile, simpatica) figura. Intanto, specifichiamo: *non* ci troviamo di fronte a un simbolo *cristiano*; ché, dice il poeta invasato dall'ebbrezza del vino, «Je m'en moque comme de Dieu, | Du Diable ou de la Sainte Table!». Egli è l'arte stessa. E l'arte, lo sappiamo, è la piú pura affermazione del No. Perché Satana è il *centro* dei versi delle *Fleurs*? (Ho pronunciato, dunque, il nome. Ma *ogni* nome, come ben sai, lettore, non è che un suono, o una parola, o un soffio: dunque un nulla; una comoda mistificazione; una larva; un'allusione ad altro e ad altro; come l'io che *pensa* adesso: fantasima, passaggio breve, dimora sconosciuta, sembianza falsa, trascolorante, mai veritiera; mai, soprattutto, *nostra*).

Si inizia, forse, a comprendere chi si nasconda dietro quel nome, dietro l'oscura, forte, meravigliosa maschera che a volta a volta appare, nel gran Poema delle *fleurs malades*, come Diavolo, o Demonio, o Belzebú, o Satana Trismegisto?

\*

Potremmo, a questo punto, parlare di una *hypostāsis*, o di un'autentica *identificazione* tra il poeta e il diavolo. La loro battaglia è, infatti, comune. Anche la loro *disperazione*. Il Poeta-Trismegisto (chiamiamolo così, rinnovellando la geniale fusione Satana/Hermes baudelairiana) è sempre il portavoce della disillusione e del contro-canto;

e sempre nega e combatte, là dove tutti gli altri affermano e sono illusivamente propositivi, uniti, concordi e felici. Ancora una volta, la sua parola d'ordine è: "No!". Un "No!" continuo, mai stanco, né indebolito mai, ch'egli usa, ostinatamente, per difendersi dal cattivo odore del *prossimo*. Il Poeta-Trismegisto ha scelto la strada della disubbidienza, del sovvertimento degli idoli, della confutazione delle ipocrisie umanistico-riconciliative; egli diventerà, così, il «maledetto», il «negativo», il «folle».

La buona società non accetta le scomode anti-verità dell'artista, contrapposte alle oneste menzogne dell'uomo comune. Il poeta ha scoperto e ha mostrato il male dell'esistenza, e va condannato agl'Inferi, a un esilio infinito. È il medesimo esilio dell'*albatro*: animale superiormente nobile e altro; e, appunto, in quanto nobile, altro e distante, perché abituato piú al cielo, alle nuvole, all'indistinto, esso non può essere apprezzato dai naviganti (cioè dai continui cercatori, da quelli che vogliono arraffare, catturare, accumulare).

Un poeta vuole il rapimento e il vortice. Soprattutto non vuole essere. Non vuole appartenere a nulla; tanto meno a sé stesso. La chimericità di inseguire il Nirvana del non-essere si configura, tuttavia, dolorosamente, come un continuo atto di Ribellione e, dunque, come un atto di volontà.

La figura baudelairiana di Satana è certo un nemico del filisteo «socratico», dell'amico della logica e della *buona coscienza*; ma è anche un sovrano messaggero del Nulla, un attore felice di aver dimenticato per sempre le battute che l'ipocrita commedia della vita comunitaria vuole imporgli di recitare. Satana appare come l'oppositore della coscienza del fare e dell'essere. Ripudia l'affanno zelante dei lavoratori: *nega* sempre; toglie e non dà; distrugge e non crea; ha ribrezzo, come il poeta, delle ambizioni di dominio imperialistico dei politicanti tardo-bor-



ghesi: vuole andare a picco, dimenticare il proprio nome: diventare lui stesso una poesia, una melodia.

\*

Ecco, allora, che cosa intende davvero, Baudelaire, nel pronunciare la parola *poesia*: un mezzo di amplificazione (e, dunque, di dilatazione-distruzione) dell'io. La prospettiva è, chiaramente, schopenhaueriana e wagneriana; e tutta wagneriana, vista l'ambizione di voler declinare la parola poetica in *Gesamtkunstwerk*, è la stessa percezione sinestetica dell'universo; di qui, lo sviluppo di una profonda e nobile intuizione: *tutte* le immagini nascono, in origine, dalla stupefacente gemmazione di un suono primordiale, e tutti gli elementi condivisi in questa visione sinestetica – suono, testo, parola, musica, immagine – percorrono un'unica strada che ci ricorda la complementarità e la profonda unione che sempre lega e stringe l'ascolto e la visione, i corpi e le sembianze: «Giacché sarebbe davvero sorprendente che il suono non potesse suggerire il colore, che i colori non potessero dare l'idea di una melodia, e che il suono e il colore fossero impropri a tradurre le idee; le cose infatti si sono sempre espresse con analogia reciproca, dal giorno in cui Dio ha proclamato il mondo come una complessa e indivisibile totalità».

Leggiamo, ora, la poesia n. CXX della sezione intitolata *Révolte*. Ne ascolteremo prima il *suono* originale (sí: perché esso è un canto; forse una parodia, come in seguito dirò, del *canticum* dell'antica tradizione musicale cristiana); proporremo, quindi, confrontandole tra loro – in specie per alcuni particolari passi – diverse novecentesche traduzioni in italiano.

## CXX

## LES LITANIES DE SATAN

Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,  
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,  
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,  
Guérisseur familier des angoisses humaines,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,  
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,  
Engendras l'Espérance, — une folle charmante !

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut  
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui sais en quels coins des terres envieuses  
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux  
Où dort enseveli le peuple des métaux,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi dont la large main cache les précipices  
Au somnambule errant au bord des édifices,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os  
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,  
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,  
Sur le front du Crésus impitoyable et vil,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles  
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Bâton des exilés, lampe des inventeurs,  
Confesseur des pendus et des conspirateurs,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère  
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

## PRIÈRE

Gloire et louage à toi, Satan, dans les hauteurs  
 Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs  
 De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !  
 Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,  
 Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front  
 Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épandront !

\*

Ci chiedevamo, all'inizio di questa nostra riflessione: si tratta di una vera *preghiera*? O forse è il comico (e turbato, e ossessionato) ribaltamento di una invocazione o di una supplica rivolta all'Invisibile, all'inattingibile, al muto Essere che tutto invade e che mai si decifra o si palesa a noi? La parola *forte* della poesia è sempre, innegabilmente, di carattere *polifonico*. Voglio dire che la sua stessa natura non può mai circoscrivere i suoi messaggi a un *unico* significato. Ecco perché (lo ripeto ancora; e tu abbi pazienza, lettore, *mon semblable, mon frère!*) la poesia è sempre *diabolica*: ché solo Yahweh è *ciò che sarà*, ed è inamovibile, e la sua Verità è una, e indiscutibile, e assoluta. La parola d'arte, al contrario, avanza e si nasconde. Dice e maldice. E dice altro, e il contrario di quest'altro. E molti *io* si affannano, si riproducono, cantano e soffrono e gioiscono in questa ricca *polifonia*: *tante* (e contrastanti) verità sono nascoste nella lingua del Poeta-Trismegisto. Dunque? La pluralità di voci, di sembianze, di significati della parola forte della poesia ci fa capire che queste *Litanie* sono, *contemporaneamente*, un Inno vero e una sua comica imitazione, una sofferta evocazione e un grottesco controcanto, un *Contrafactum* e un'altissima dichiarazione d'amore; esse sono, infatti, costituite di parole *e* di musica (due elementi che creano, appunto, un *concerto*, ossia un contrasto: senso *contra* suono; significato *contra* significante).

\*

Si nota subito, infatti, quanto Baudelaire dissenta dall'immagine comune che il mondo delle tiranniche e ottuse re-

ligioni monoteistiche hanno sempre voluto offrire del Demonio. Dante immerge Lucifero nel profondissimo *burius* nel quale sono, eternamente, torturati i traditori. Il grande Angelo ribelle è visto, appunto, come il *primo* traditore del suo amoroso Creatore (amoroso, in verità, non tanto: poiché, vendicativo e poco disposto ad accettare dissensi o, addirittura, definitive rivolte, punisce e scaccia e scaraventa giù quel povero Angelo che, poeticamente, non sopportava l'idea opprimente di un' *unica* Verità).

Nelle *Litanie*, Satana passa da *traditore* a *tradito*: tradito dalla sorte e spogliato d'ogni lode (e qui chiariamo: non stiamo offrendo una traduzione dei versi baudelairiani, ma una semplice, pura e diretta trasposizione da una lingua a un'altra lingua, senza alcuna volontà di rievocare o di imitare la potenza dei versi originali).

\*

All'inizio, Satana è presentato con due grandiosi aggettivi: *savant* e *beau*. La sapienza *precede* la bellezza, perché è essa stessa bellezza, forza, luminescenza. L'altissimo sapere rende Satana *bello*.

Ora, si osservi che tutti, o quasi tutti, i traduttori italiani del Novecento *invertano* l'ordine dei due termini (per ragioni eufoniche, ovvero per motivi... ideologici?). Passiamone in rassegna sei.

Gesualdo Bufalino: *Tu, piú bello e sapiente d'ogni altro cherubino*; Giovanni Raboni: *O tu, di tutti gli Angeli il piú bello e il piú saggio*; Attilio Bertolucci: *Oh tu, che sei il piú bello e il piú sapiente degli Angeli*; Luigi de Nardis: *O tu, di tutti gli Angeli il piú bello e sapiente*; Antonio Prete: *Tu, l'angelo piú bello e saggio della corte*; Nicola Muschitiello: *Tu che sei l'Angelo piú bello e piú sapiente...*

Le banalizzazioni di Muschitiello e di Prete (autore, quest'ultimo, di una stracca, se non addirittura grottesca, versione isometrica del capolavoro baudelairiano) sono davvero sconcertanti. Di certo, risulta impossibile ren-

dere, anche solo di lontano, l'agogica rallentata e, soprattutto, la cupa tonalità vòlta in *minore* di questo magniloquente, dolentissimo *attacco* (volete saggiare davvero la sua *tonalità*? Leggete le parole in originale, lentamente, e a bassa voce...).

*Sapienza e Bellezza* sono, insieme, la *piaga* e il *vanto* del Diavolo; la sua benedizione e la sua maledizione. Sono le stesse virtù (altri, per esempio i cristiani, direbbero: *colpe*...) che sempre accompagnarono, terribili sorelle e inseparabili, l'arte e la vita del grande poeta di Parigi.

\*

Dopo il primo distico, troviamo un verso che potremmo definire una specie di *ritornello*:

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Non utilizzo per *caso*, e di nuovo, un termine di natura musicale. Questo *refrain* andrebbe, io credo, immaginato come affidato a un *coro* (contrariamente ai distici che potrebbero, invece, essere intesi come la proiezione di una voce *solista*; sto alludendo, insomma, alla struttura dell'antico *Canticum* francescano). Quindici volte, *ben* quindici volte noi riascoltiamo tale cupo ritornello nel corpo delle *Litanie*. 15 è il prodotto di due numeri primi, il 3 e il 5: ossia il numero della Trinità e il numero del Diavolo. (Credete ancora al caso, adesso?).

\*

Ancora un esempio di rovesciamento, tipico dell'antimondo baudelairiano: ciò che è abbassato sarà piú alto e piú potente di prima; chi amiamo ci *odierà*; chi detestiamo ci *adorerà*; il brutto sarà bello (perché malinconico, e dolce, e triste); la poesia mostrerà la *malattia*, non la salvezza; e così Satana, vinto, eternamente «si rialza sempre piú forte». Tutto, dunque, è paradossale. Tutto finisce in uno specchio deformante, che ribalta e mette giú per

terra quella che tu chiami, ingenuamente, realtà. E i traduttori, a proposito, come rendono giustizia al verso «Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort»?

\*

Consultiamoli. Luigi de Nardis dice, qui, che Satana si *risolleva*. È un termine *lento*, pesante. Raboni sceglie il piú accettabile *rialzarsi* (ma il semplice rialzarsi non fa, tuttavia, intravedere lo sforzo, la tenacia, l'energia possente di chi riemerge dallo sfinimento di una lotta estrema con un invincibile e incontrastabile Eterno; poi, Raboni intende *vaincu* non come *vinto*, ma come *battuto*: termine greve e prosastico che fa quasi pensare a un'innocente lotta tra fanciulli che giocano a darsela in istrada...); Claudio Rendina e Bufalino indovinano, invece, il giusto verbo: *risorgere*. Il gioco del potente rovesciamento è, adesso, chiaro: l'Angelo sapientissimo e bellissimo è l'anti-Cristo che, appunto, tradito e schernito, finalmente *risorge*. Com'è possibile? E poi: quale valore assumono, in Baudelaire, la tanto presente tanatofilia, e i rapporti tra la Morte e la Risurrezione?

Rileggiamo il quinto distico e, forse, troveremo la traccia di una possibile soluzione:

Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,  
Engendras l'Espérance, — une folle charmante !

Che *speranza* può nascere dalla *morte*? La speranza di *non* desiderare piú: o, meglio, la chimera di diventare *altro*, o di *non essere* semplicemente piú. Ossia: il desiderio ultimo di *diventare* la morte stessa. Gioire, insomma, del paradosso di non gioire, di non amare, di non odiare, di non sperare nulla piú. Diventare Tutto: ecco la suprema espressione dell'orgoglio di Satana, la sua sconfinata *presunzione*! Non è forse vero che la morte è, appunto, il non-finito, il non-delimitato, l'Uno privo di nomi e di numero e di suoni e di confini? Ecco, dunque, la folle *Speranza*: morendo, identificarsi col Tutto; e, finalmente...

Diventare Dio! (Solo il Diavolo, ben lo sappiamo, poteva immaginare una simile, assurda, meravigliosa, presuntuosissima pretesa!...).

\*

Il *ritornello* che per quindici volte assilla e percuote il lettore dovrebbe dare il senso di una ascetica cantilena (o, se vuoi, di una ipnotica iterazione: non è forse una specifica qualità del Serpente, l'*incantamento*?). Ma la *longue misère* è spesso male intesa (o limitata) dai traduttori. Semplificarla in un *lungo soffrire* (così de Nardis) fa pensare a un dolore soprattutto fisico, carnale (il corpo non è da sempre l'*ossessione* dei Cristiani?); il *lungo penare* di Bertolucci (che, ricordiamolo, sceglie di tradurre, anarchicamente, il capolavoro baudelairiano in prosa) è già meno corporale e materiale, ma ancora piuttosto pesante; piú felice l'intuizione di Raboni, che propone un *lungo patire*. Si noti, infine, che Antonio Prete, *editor* di ottusità polifemica, osa tagliare, incredibile a dirsi!, l'aggettivo *longue* dal verso originale, scrivendo, semplicisticamente: *abbi pietà della miseria mia*.

\*

Un passo indietro, adesso (leggere una poesia è spesso un giuoco dell'oca; solo la prosa pretende, di solito, un percorso lineare e orizzontale). Si vada al *terzo* distico. Qui Satana è definito, dal poeta orante, *grand roi des choses souterraines*. Espressione dal duplice significato: nel settimo e nell'ottavo distico, si fa riferimento alla capacità di scovare, da parte del Diavolo, le *pierres précieuses* e di disotterrare i *profonds arsenaux* dei nascosti metalli...; ma, tolta l'allusione a queste sue speciali virtù di rabdomante, e intendendo la qualifica di *re* in una prospettiva piú allegorica e profonda, dovremo pure ricordare che Satana è, per Baudelaire, il centro – l'*abisso* – dei nostri pensieri piú riposti; cioè l'anima, e il motore generante, della nostra volontà e delle nostre azioni.



Sentiamo i traduttori. *Tu che [...] regni nel sottosuolo*, intende Bertolucci; in modo piú didascalico, Rendina propone: *gran re delle cose sotterranee*; piú vaga appare, invece, la traduzione di de Nardis: *gran re di ciò che è sotterraneo*; Bufalino, da par suo, cerca un'evocazione dell'antico Ade grecoromano, e scrive: *gran re del mondo sotterraneo* (anche Prete, ma con minore eleganza rispetto a Bufalino, fa ricorso al *mondo sotterraneo*); sulla stessa linea interpretativa, e col sostegno di una spiccata raffinatezza linguistica, si pone, felicemente, la versione di Raboni: *Tu che [...] regni sul mondo di sotterra*.

Dunque, il Diavolo baudelairiano è sí rabadomante, ma anche Signore della psiche; è sí conoscitore dei piú occulti tesori, ma anche primo Principio di ogni germinante idea.

Sempre convivono, infatti, nella poesia di Baudelaire, il *dualismo* e la *dualità*. Piú voci possono coesistere nel medesimo verso; ma pure, al contempo, esse possono lacerarsi e dividersi e procedere l'una in *opposizione* dell'altra.

\*

Satana è il protettore dei disperati. Vediamo la curiosa, cupa, tremenda carrellata di *ultimi* e di *derehetti* e di *esiliati* che compare in questa folle, bizzarra preghiera/antipregiera: essi sono il *proscritto*; il *sonnambulo*; gli *impiccati*; i *conspiratori*; il *nottambulo ubriaco*; i *paria maledetti*. Di tutti codesti miserandi uomini, discacciati dal Paradiso terrestre e dalla società, Satana diventa *Père adoptif* (termine che, nel poeta, faceva ridestare un certo disgusto: potrà súbito capirlo chi conosca, a larghi tratti almeno, le vicende della sua biografia...).

\*

Ma insomma, e infine: questa poesia può essere davvero riletta per il tramite di un traduttore? Sí: a patto che il lettore si trasformi in un *critico*, in un *cercatore*, in un *interrogante*. Comparando e raffrontando i tentativi dei traduttori e l'inattigibile forza dei versi originali, dovrà *scoprire* da solo i non pochi motivi che mostreranno *tutti* i traduttori

come perdenti, perché impietosamente subissati da quel demone imprendibile che è l'altissima lingua baudelairiana.

Meglio sarebbe tradurre *da sé* i versi. Non per qualche fantasia di presunzione. Non per “rifare” o “imitare” (che sciocchezza!) la peraltro irraggiungibile bellezza dei versi originali. Ma per *studiarli* a fondo.

Solo così, io credo, si darà un senso autentico al processo traslatorio (solo così, aggiungiamo, sarà possibile sottoscrivere una sorta di *patto diabolico* con l'Autore, dialogando *direttamente* con la sua lingua...).

\*

*Tutti* i lettori possono tradurre Baudelaire? Certo, no. Sono esclusi coloro che intendono la poesia come una medicina o come uno strumento di salvezza (da *chi* o da che *cosa*, mi chiedo, dovremmo essere salvati, poi?). Sono esclusi coloro che associano la poesia all'evasione, all'auto-baloccamento proiettivo, alla distrazione, alla “letterarietà”, alla pura illusione, al semplice artificio.

La poesia baudelairiana è dura, durissima (benché parli col sostegno di una lingua di stupefacente *equilibrio* di forme); essa persegue il compito di mostrare l'atroce verità di un mondo che si presenta siccome un male radicale, corrotto sin dalla sua nascita (e infelice e malvagio perché, appunto, non ideale, ma *reale* ed *esistente*).

\*

Il poeta chiede altrettanta forza e altrettanta durezza al suo lettore: ci riuscirà, quest'ultimo? Riuscirà, inoltre, a comprendere ciò che l'artista intende per *bellezza*?

«Io non pretendo che la Gioia non possa associarsi alla Bellezza, ma dico che la Gioia ne costituisce uno degli ornamenti più volgari: – mentre la malinconia ne è per così dire l'illustre compagna, al punto che io non concepisco per niente (il mio cervello sarebbe uno specchio stregato?) un tipo di Bellezza in cui non ci sia dell'*Infelicità*. – Sor-

retto, altri direbbero: ossessionato da – queste idee, si comprende che mi sarebbe difficile non concluderne che il piú perfetto tipo di bellezza virile è *Satana...*».

\*

Le *Litanies de Satan* sono *gioiose*, in quanto *dolorose*. Se non si accetta o si capisce ciò, non potremo mai gustare il suo linguaggio *impossibile* (stavo per dire: demonico...). Si stringa in un cerchio di fuoco, dunque, il Lettore, assieme ad altri pochi, storditi, scomunicati, ribelli, dissennati Amici; e dica e ripeta, tra sé: *Fair is foul, and foul is fair*. E il Destino sarà, per qualche breve tempo, messo nel sacco, e fieramente irriso e dileggiato dalla sua grande nemica, l'Arte.



GISELLA BLANCO

*L'eco della parola: Heaney e la traduzione*

*Una ricorrenza importante*

Non è un caso che l'aquilone sia presente nella prima raccolta di Seamus Heaney, *Morte di un naturalista*<sup>1</sup> (arrivata postuma in Italia, a cura e nella traduzione di Marco Sonzogni) e nell'ultima sua raccolta, *Catena umana*<sup>2</sup> (tradotta da Luca Guernerri).

L'aquilone, simbolo del legame imprescindibile del poeta con la figura paterna (la scena d'infanzia in cui il padre fece volare un aquilone assieme a Seamus è il motivo principale della scelta di questo oggetto ricorsivo nelle sue opere autoriali e traduttive), si presenta come un correlativo oggettivo d'impronta eliotiana che suggerisce viandanza, moto di libertà, meccanismo di scardinamento dal suolo, di ribellione all'immobilismo, ma è anche un «canale di comunicazione col senso profondo della vita»<sup>3</sup>. Ecco che si palesa da subito cosa è la poesia per il grande poeta irlandese, da spago di comunicazione e tensione, a catena ancorante, contemporaneamente originativa e defi-

<sup>1</sup> S. Heaney, *Morte di un naturalista*, traduzione di Marco Sonzogni, Mondadori, 2014. La poesia è a p. 74.

<sup>2</sup> S. Heaney, *Catena umana*, traduzione di Luca Guernerri, Mondadori, 2011. La poesia è a p.164.

<sup>3</sup> *Lectio magistralis* di Seamus Heaney al Convegno internazionale di Studi presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna, 2-4 aprile 2012, tradotta da Leonardo Guzzo nell'opera *On Home Ground – Come a casa*, a cura di Marco Sonzogni, Samuele Editore 2023, p. 25.

nitiva, archetipo e anti-modello della stessa controversa vita che un solo modello, verosimilmente, non può accettare.

Nel decennale dalla scomparsa di Seamus Heaney, vincitore del Premio Nobel per la Letteratura nel 1995, appare d'uopo ricordare la portata internazionale della sua poetica («for works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past»<sup>4</sup>), nonché il grande impegno traduttivo, sfuggendo dalla banalità con cui, spesso, vengono affrontate le ricorrenze tristi dei personaggi piú famosi, e celebrando il ricordo dell'uomo che combaciava con quello del poeta.

La scrittura, “pistola” e scavatrice come si legge in *Digging*<sup>5</sup>, è per lui assimilabile all'antica vanga del padre che solcava la terra, al suo movimento ritmico, battente e insieme oscillatorio che, nel tempo costante della poesia, mette in comunicazione il prima e il dopo, i momenti diversi di una stessa esistenza o di vite diverse.

Ogni opera è un excursus di esperienze che uniscono memorie passate e scorci di esperienze attuali, convogliando richiami a frangenti temporali differenti ma uniti tra loro da un sottile fil rouge di consapevolezza nostalgica ed estatica che non sconfinava mai, però, nel pietismo o nell'anacronismo. La riflessione generale parte dal dettaglio, dalla comunanza insita nelle cose quotidiane, negli oggetti dell'esperienza giornaliera, tattile, visiva, uditiva.

### *La natura della poesia. Un paragone*

La natura assume un aspetto panico, complessivo, ma non trascendentale. È una natura, quella di Heaney, presentata in un realismo psicologico e confidenziale – affatto confessionale – laicamente intriso di una religiosità non ideo-

<sup>4</sup> <[www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/press-release](http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/press-release)>.

<sup>5</sup> S. Heaney, *Morte di un naturalista*, cit.

logica, di un sentire popolare e diffuso, ibridato da ritualità collettive. Così avviene l'imprescindibile mescolanza tra l'aspetto antropologico e quello naturalistico della realtà che, però, non sconfinava nel realismo magico.

Le ritualità presenti nei versi, da intendere come ricorrenze, se non occorrenze, di abitudini, condizioni, comportamenti e avvenimenti, sono apprese così come sono, nella loro purezza fenomenologica e simbolica priva di un giudizio di valore, di una polarizzazione etica specifica. Non perché un'etica non ci sia (ed è anzi fortissima la sua impronta) ma, forse, perché non compete alla parola poetica il compito di "insegnarla": la poesia indica la realtà, la inerisce, ne crea la suggestione più prossima, impercettibile, nucleica, e poi lascia al lettore, se questi vorrà, tutto ciò che può riecheggiare dal verso affondato nel suo inconscio.

Sotto questo profilo, e nella necessaria e profondissima diversità di provenienza, linguaggi, ambientazioni ed esiti artistico-culturali, si può azzardare il paragone con le suggestioni cronachistiche di Elio Pagliarani. Si badi bene che si tratta di uno scenario completamente diverso. Ne *La ragazza Carla*<sup>6</sup>, l'io rinuncia a sé stesso per il tramite di una terza persona drammaticamente fungibile con chiunque altro abitante della Milano post-bellica e post-industriale, forse anche post-umana del secondo Novecento, ma ogni cosa, ogni atteggiamento, ogni frangente storico-sociale o antropologico-individuale viene mostrato per quello che è, senza giudizio.

Si prenda ad esempio *The Early Purges*<sup>7</sup>, in cui viene descritto il precoce incontro dell'autore, da bambino, con la brutalità della vita campestre, con la regola del più forte e di una economia di vita non certo sensibile alle istanze di diritti a cui sono avvezze – e non sempre convintamente – le odierne società del benessere. Una cucciolata di gattini veniva barbaramente uccisa davanti agli occhi increduli del futuro poeta perché sarebbe diventata un

<sup>6</sup> E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, prefazione di Aldo Nove, Il Saggiatore 2021.

<sup>7</sup> S. Heaney, *Morte di un naturalista*, cit., p. 30.

inutile, ulteriore carico creaturale da gestire e, ciò, aveva immediatamente procurato angoscia in Heaney che, al tempo, aveva solo sei anni. Un'angoscia che, però, avrebbe presto lasciato il posto a una piú cauta ma pur sempre lucida consapevolezza. Così, alla fine della poesia, si legge: «Comunque, vivere rimuove i sentimentalismi | e adesso, quando striduli cuccioli sono spinti sott'acqua, | alzo solo le spalle. "Maledetti cuccioli". Ha senso: | "Protezione animali" sono parole che fanno presa in città | dove la morte è ritenuta innaturale, | ma nelle fattorie ben gestite i parassiti vanno contenuti». Una presa d'atto lineare, lucida, posta nella sua severa compostezza senza giudizi o moralismi.

Ed è proprio nel cuore della città mitteleuropea per antonomasia, Milano, che si salta attraverso un volo pindarico, paradossale quanto provocatorio, per argomentare il parallelismo appena ipotizzato. Carla Dondi, giovanissima neoassunta di una azienda in cui il direttore è solito esercitare avances non richieste e molestie verso le impiegate, impara molto presto a mettere da parte la sua innata timidezza per mostrare una femminilità posticcia, di certo fatalmente "utile" sul posto di lavoro, ma non spontanea, voluta ma non volontaria, nel solco di quell'indolenza inverosimile tipica degli adulti che si costringono ad essere tali, rinunciando un po' a se stessi e un po' alla società che credevano di desiderare: «Nerina ha voglia di ridere, perché ride ogni tanto | adesso, con il figlio, Carla ha la faccia seria mentre provano | allo specchio, mentre Nerina insegna e Carla impara | a mettere il rossetto sulle labbra: ci deve essere in un cassetto | un paio di calze di nylon, finissime | bisogna provarle».

In entrambi in casi – è utile ripeterlo, estremamente diversi nelle forme – la poesia espone forti cambiamenti etico-culturali, senza spiegarli e, soprattutto, senza commentarli, se non attraverso il modo neutro in cui i soggetti dei testi si esprimono. Giochi di significazioni impercettibili e giganteschi.

Come è naturale che sia, in alcune parti della vasta produzione di entrambi i poeti messi in relazione, ci sono testi in cui l'afflato soggettivo è manifestato in modo diretto,



ed è proprio in base alla presenza di queste differenze intertestuali (ma, a volte, anche intratestuali) che si può mettere in evidenza la grandezza e la complessità dell'operazione intellettuale nel suo complesso.

### *La dimensione essenziale della vita rurale*

Le componenti naturali, gli animali non umani, le piante, i luoghi campestri possiedono, nelle opere di Heaney, una loro autonomia ontologica dall'uomo, talvolta disperata e disperante, talaltra latamente formativa nell'accezione già indicata di simbolo e monito cui ispirare le proprie azioni, per una civiltà che avanza con progressività, ma non necessariamente in modo lineare, abbandonando qualsiasi velleità di apparire necessariamente sofisticata o ideologizzata. Così, convivono senza stridere presenze di un passato palesemente anacronistico con personaggi attuali, tutti resi trasversali e comunicanti attraverso i testi e le loro interconnessioni linguistiche.

Le scene realistico-bucoliche hanno sempre un quid di eccedenza dalla realtà che non è metafisica ma profonda, intima, trasudata e trasognata immanenza. Si può osservare come esista un peso specifico delle singole cose e delle singole situazioni descritte. Una cronaca struggente nella sua normalità, fitta di dettagli in una prospettiva che non è solo memoriale ma anche creativa di uno spazio e di un tempo cristallizzati nell'uomo.

Un paesaggio naturale così ricomposto attraverso la parola, prossimo ad essere un vero e proprio retaggio, può apparire accostabile a parte della poesia dell'americano Raymond Carver, diversa nella sua ambientazione nordamericana, ma caratterizzata dalla stessa durezza e dalla stessa irreversibilità dello scorrere delle cose, comune alla poesia e ad alcuni contesti ambientali di Heaney. Una brutalità asciutta, presente sia negli aspetti di bellezza che in quelli di ferocia, sia nel mero dato naturalistico che nell'enunciazione della vita dell'uomo, dei fatti e dei misfatti storici e privati consumati nel grembo di una natura contaminata e contaminante.

*Una poesia singolare al plurale*

C'è un fare civico tra i versi, un andamento che anela a una civiltà antica nella modernità, rigorosa, ordinatoria ma non civilizzante: se la natura, in qualche modo, partecipa della crescita dell'uomo, il dettato poetico che le dà voce non appare mai in una postura didascalica o assertiva.

Non stupisce come il mito entri a far parte della quotidianità, sia innescato nei versi per valorizzare la purezza dei suoni, la schiettezza delle immagini e quell'immaginario denso di tradizioni, di usi, di conoscenza delle modalità comportamentali umane. Compagiono ritratti umili di lavoratori, donne, famiglie, riti religiosi che lasciano trapeolare ogni debolezza per la quale esistono. È la vita frugale di campagna, piena, ricchissima di sfumature impercettibili e sconvolgenti che affiorano attraverso un uso accorto della parola.

Gli affetti familiari, il padre, la moglie, i figli, il fratellino perso prematuramente, le tre nipotine, sono presenze ricorrenti e riappacificanti, travi portanti di un'esistenza sorretta da un fortissimo radicamento sentimentale che appare anche come fondamento culturale e spirituale, e non solo soggettivamente emotivo, frutto di una religiosità vissuta in prima persona e in prima persona comprovata nella concretezza dell'esistenza.

I riferimenti ai grandi disordini religiosi, economici e civili che avevano attraversato l'Irlanda del Nord, un'Irlanda «grezza e crudele»<sup>8</sup>, appaiono a più riprese e in vari sembianti, espliciti e impliciti, in chiave privata o più palesemente collettiva, attraverso un discorso metaletterario in cui la figura dell'intellettuale si mostra nella sua duplicità di ascoltatore e di relatore della società a cui appartiene e di cui sperimenta sia le atrocità che le potenzialità umanistiche.

<sup>8</sup> S. Heaney, *Traversare l'inverno*, a cura e traduzioni di Marco Sonzogni, prefazione di Leonardo Guzzo, postfazione di Alberto Fraccacreta, Gabriele Capelli editore, 2019.

Alcuni testi sono dedicati esplicitamente a fatti di cronaca nera, a lutti, alla propria malattia, a grandi e piccoli traumi della vita sociale: ogni tassello è necessario all'immagine complessiva che restituisce un dramma sorprendentemente bilanciato e, talvolta, perfino ironico.

### *Gli equilibri possibili*

I versi sono piani ma mantengono alta una tensione emotiva che tracima dai dettagli, dalla chiave umile e sincera in cui viene svolta la narrazione, dall'esaltazione nominale che accoglie il lettore nel sostrato umano dell'autore, fatto di luoghi, di persone, di eventi pubblici e cose private, del contatto perenne con gli antenati, della ricerca di quell'altrove a partire da un *hic et nunc* radicato, radicante e radicale nella sua innata pacatezza.

La poesia appare come un lungo viaggio alla ricerca del sé, dell'aggancio a quelle parti inesplorabili dell'io che continuano ad agognare la loro verità oltre la dimensione meramente empirica.

Lo stesso spazio di conquista interiore, però, mostra sempre una evidente e istintivamente generosa estroflessione verso la sfera generale, collettiva: si tratta di uno sguardo volto con costanza e premura, e con necessaria fatica, alla dimensione plurale, eteronoma, perfino eteroclita dell'esistenza.

### *Heaney traduttore*

Un poeta sempre «in fieri»<sup>9</sup> lo definisce Marco Sonzogni, ma non solo nel senso di una naturale evoluzione stilistica e tecnica ma, soprattutto, della gestazione di ogni testo nel grembo dei precedenti, in funzione di una continuità artistica e simbolica, di rimandi interni, connessioni testuali e indagini culturali.

<sup>9</sup> S. Heaney, *Morte di un naturalista*, cit.

È in questo quadro che si incastra perfettamente, in un gioco mosaicale di luci e ombre, l'opera traduttiva di Heaney, parte integrante della sua arte, formula concomitante e ugualmente creativa di scrittura<sup>10</sup>. Durante la sua vita, il poeta irlandese si è dedicato alla traduzione di molti altri poeti, tra cui Sofocle, Virgilio, Ovidio, Dante e Pascoli. Ci soffermeremo sull'impegno traduttivo di Heaney su quest'ultimo grande poeta.

«Potrei dire, in effetti, che sono legato a Pascoli da un pezzo di spago, un filo che tiene in alto un aquilone e regge la tensione di quando è preso nel vento. È un pezzo di spago che si allunga dall'Italia all'Irlanda, da Urbino all'Ulster»<sup>11</sup>: queste sono le parole con cui lo stesso Heaney definisce il rapporto con il poeta che ha segnato l'inizio del Novecento italiano, tra decadentismo e crepuscolarismo.

Le scene bucolico-familiari del tardo Ottocento erano sembrate a Heaney molto simili a quelle dell'Irlanda di metà Novecento, gremite di lavoratori della terra, di animali da fattoria, di volatili ancora liberi di vivere il territorio e i loro ritmi biologici secondo natura, di vecchie ferrovie che aumentano la realtà rurale di quel dato di industrializzazione imminente ma non ancora del tutto sovrastante.

Un'affinità, quella della sensibilità anglofona con Giovanni Pascoli che, secondo Heaney, rievoca il gruppo dei poeti Imagisti, almeno in alcune parti della produzione del poeta italiano, dove l'immagine risulta essere un composito sincretismo di oggettività e percezione che ripudia ogni elemento linguistico superfluo e ridondante.

Per Heaney, l'atto traduttivo è, appunto, un atto e non un fatto: non si tratta di una mera e quasi meccanicistica riproduzione del testo originario, bensì di una ri-versifi-

<sup>10</sup> F. Massia, «*The last walk*». *Seamus Heaney traduttore di Giovanni Pascoli: una consonanza poetica*, ne *Il confronto letterario*, Ibis edizioni 2016.

<sup>11</sup> *Lectio magistralis* pascoliana di Seamus Heaney al Convegno internazionale di Studi presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna, 2-4 aprile 2012, tradotta da Leonardo Guzzo nell'opera *On Home Ground – Come a casa*, cit., p. 23.

cazione, di una riscrittura che può essere anche creativa di nuovi profili di senso.

Se sotto il profilo della struttura metrica e prosodica, l'intuito di Heaney tende a mantenere aderenza con le scelte del poeta italiano, nell'individuazione delle sfumature di significato si possono ravvisare delle palesi discrepanze che danno la misura di come il traduttore decida di sorvegliare il testo tradotto.

La centralità della decima sillaba tra l'endecasillabo italiano e il pentametro giambico<sup>12</sup> d'oltralpe probabilmente ha reso familiare e riconoscibile il ritmo dei testi pascoliani a Heaney che, nella traduzione de *L'ultima passeggiata* pascoliana, ne ha cercato di mantenere lo schema, comprensivo di rime, assonanze e consonanze.

Così, le onomatopее e i lessemi fonosimbolici assumono lo spessore di indirizzi di senso che esuberano dal mero significante sonoro, vanno oltre il dettato sintattico-grammaticale e incanalano i testi entro linee guida che dal suono straripano nella significazione più dettagliata e incisiva del verso, anche se non sempre del tutto aderente all'originale.

Tale franco approccio alla traduzione, interpretativo o perfino interpolativo, in cui avviene una identificazione (almeno unilaterale per ragioni temporali) tra il poeta traduttore ed il poeta tradotto, appare come un'espansione di poetica nella poetica traduttiva, una dilatazione ermeneutica capace di oltrepassare i confini geo-linguistici, culturali e storici per collegare realtà emotive pre-disposte a una continuità letteraria ideale e superiore alla singola edizione pubblicata.

Un'idea simile, in effetti, a quella di Benedetto Croce<sup>13</sup> sull'impossibilità di rendere un equivalente letterario in

<sup>12</sup> F. Massia, «*The last walk*»..., cit.

<sup>13</sup> B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. La prima pubblicazione risale al 1902, Sandron editore.

traduzione: erano i primissimi anni del 1900 quelli in cui poter datare l'inizio del dibattito moderno in Italia sulla teoria e sulla pratica della traduzione<sup>14</sup>.

Lo stesso Pascoli, probabilmente, avrebbe accolto le scelte innovative del suo futuro traduttore, così argomentando: «Ma che è tradurre? Così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: “Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. Ogni buona traduzione è mutamento di veste”»<sup>15</sup>.

Quando la scelta lessicologica e lo schema ritmico in traduzione sanciscono delle minime differenze di significato che, nel complesso del testo, ne mutano l'intonazione emotiva o la postura psicologica, la traduzione stessa apporta un *quid pluris* di adattamento alla sensibilità ricevente che è qualcosa in più della mera interpretazione senza lontanamente giungere alle poco pregevoli pratiche di manipolazione dei testi, o del loro “tradimento” più o meno volontario.

Si riporta, per un confronto, lo stralcio di un saggio breve di Milo De Angelis<sup>16</sup> che propone un atteggiamento del traduttore del tutto opposto – o così sembra a una prima lettura – a quello praticato da Heaney: «Ma forse, traducendo, più che scomparire bisogna essere già scomparsi, perché non si intraveda nemmeno quel mettersi da parte che ripristina il pezzo di bravura, abbellito per omissione o per penitenza».

Non c'è una teoria, fra le due, che prevale: si tratta di due approcci che, se accostati, si mettono in risalto a vicenda, mostrando personalità che, almeno sotto questo profilo e nel frangente delle relative dichiarazioni, si approciano all'atto traduttivo in modo diverso ma ugualmente pieno di rispetto nei confronti dell'autore originario, ciascuno secondo la propria percezione di valorizzazione

<sup>14</sup> <[www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Traduzione/Salerno.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Traduzione/Salerno.html)>.

<sup>15</sup> <[www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=16188](http://www.pascoli.archivi.beniculturali.it/index.php?id=45&objId=16188)>.

<sup>16</sup> M. De Angelis, *Leggi della traduzione*, in *Poesia e destino*, Crocetti, 2019.

del testo in traduzione, e della poesia in un respiro piú generale.

Tradurre dei testi poetici da una lingua a un'altra è un servizio indispensabile non solo all'autore, ma anche ai lettori. È un atto che mette in collegamento società e sensibilità diverse attraverso cui scoprire corrispondenze, affinità ed elezioni che, altrimenti, rimarrebbero al di qua della barriera linguistica.

### *Heaney e Pascoli*

A proposito della traduzione di Heaney, Marco Sonzogni<sup>17</sup> spiega:

Credo sia importante dire subito che Seamus Heaney non ha sviluppato una teoria della traduzione. Piuttosto, e quasi sempre in risposta a precisa domanda, ha dato conto del proprio approccio alla pratica della traduzione letteraria – subito e sempre esperita come forma di scrittura creativa consustanziale a quella che per abitudine e per convenienza si definisce 'originale'. In una delle poesie contenute nella sua seconda raccolta, *Door into the Dark* (1969), e intitolata *The Given Note*, Heaney descrive l'ispirazione come 'nota ricevuta': tutto è traduzione, quindi, e tutto diventa originale proprio in quanto ricevuto e reso. Anche nel caso di lingue e letterature familiari e studiate, infatti, Heaney partiva sempre da traduzioni esistenti, preferibilmente in prosa e corredate da apparati critici, o da versioni letterali approntate per lui e anch'esse accompagnate, idealmente, da note esplicative. Una manifestazione letteraria, non ho dubbi, di quel tratto caratteriale, l'umiltà, che ha sempre accompagnato le scelte di vita e di scrittura di Heaney. Detto questo, già dalle prime prove sui banchi di scuola e dagli esordi poetici negli anni dell'università, Heaney comprende l'unicità della traduzione come apprendistato e come

<sup>17</sup> M. Sonzogni, *Note ricevute e rese: Heaney poeta-traduttore*, in *Studi cattolici*.

rinnovamento: esperienza e a volte anche esperimento tanto piú significativi quanto piú legati a scelte stilistiche e a tracce tematiche allineate al proprio sentire e alla propria poetica – anche nel caso di testi tradotti su commissione e, di conseguenza, potenzialmente ‘distanti’.

Volendo a tutti i costi individuare ‘dietro’ ai testi tradotti da Heaney una teoria della traduzione si possono fare i nomi di due scrittori, saggisti e traduttori statunitensi contemporanei perché è lui stesso stesso a farli: Robert Hass (1941–) e Eliot Weinberger (1949–). In *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry* (2000), trascrizione di un dialogo poetico con Hass, Heaney indica due approcci alla traduzione: incursione (raid) e insediamento (settlement) – entrambi fertili e in certi casi complementari nel condurre a un vero e proprio ‘accasamento’ del testo tradotto: on home ground, espressione che Heaney usa per descrivere le sue versioni pascoliane.

Si riporta qui di seguito un esempio di come Heaney renda in inglese un famoso testo pascoliano, *La cavalla storna*. È da subito evidente come per il poeta irlandese la traduzione diventi una vera e propria riscrittura dell’originale, un anello che unisce la poetica di partenza a quella di destinazione. La lingua così non è solo un meccanismo di espressione ma diventa una vera e propria funzione di rielaborazione gnoseologica.

Nella Torre il silenzio era già alto.  
Sussurravano i pioppi del Rio Salto.  
I cavalli normanni alle lor poste  
frangean la biada con rumor di croste.<sup>18</sup>

\*

At La Torre farm silence reigned already.  
By Rio Salto the poplars gave a sigh.  
Big workhorses stabled in the farmyard  
nosed their feed and munched it, milled and hard.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> G. Pascoli, *La cavalla storna*, nei *Canti di Castelvecchio*.

<sup>19</sup> *The Translations of Seamus Heaney*, edited by Marco Sonzogni, London, Faber 2022, p. 124.



\*

Alla fattoria La Torre regnava già il silenzio.  
 Presso il Rio Salto i pioppi emisero un sospiro.  
 Grossi bai da tiro stallati<sup>20</sup> nell'aia fiutavano  
 foraggio: franto e duro lo sgranocchiavano.<sup>21</sup>

Si può notare come i versi cambino, dalla versione originale alla ri-traduzione della traduzione di Heaney, in funzione di espressioni tese a una maggiore ariosità fonetica e concettuale.

Il sussurrare pascoliano dei pioppi diventa un sospiro, nella sua peculiarità di ispirazione e espirazione, come a voler indicare un gesto liberatorio che ha a che vedere con il vento e con l'umana possibilità di osservare l'invisibile attraverso gli impercettibili moti della natura.

I cavalli normanni, intesi da Pascoli come bestie da soma, nella versione irlandese diventano creature che, oltre l'asservimento allo sforzo, mostrano la loro grandezza composta nel ruminare animalesco e industrioso.

La presenza dell'influsso omerico nei testi originari, sottolineata da vari studiosi<sup>22</sup>, si unisce alla mitizzazione degli elementi realistici presenti e degli influssi folklorici romagnoli che ha condotto alla creazione di un alone di inverosimile infantilismo ermeneutico attorno a certi testi carichi, invece, di tensione drammatica e psicologico-polare.

Tale tensione, forse difficilmente ripetibile nella stessa lingua madre, può trovare, per avventura, una corrispondenza – che non è esattamente un combaciamento lessicale – in un'altra lingua che, in base alla sensibilità dell'autore/traduttore e alla sua familiarità con i dettagli impalpabili della materia linguistica, possa condurre il let-

<sup>20</sup> Il termine “stallare” è qui riportato nell'accezione consultabile su: <[www.treccani.it/vocabolario/stallare2](http://www.treccani.it/vocabolario/stallare2)>.

<sup>21</sup> Traduzione dall'inglese di uno stralcio della versione di Heaney de *La cavalla storna* di G. Pascoli, a cura di Marco Sonzogni e Leonardo Guzzo.

<sup>22</sup> <[www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pascoli-opere-tomo-i\\_%28I-Cla ssici-Ricciardi:-Introduzioni%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-pascoli-opere-tomo-i_%28I-Cla ssici-Ricciardi:-Introduzioni%29)>.

tore d'oltralpe a intuizioni empatiche simili a quelle prodotte dai testi orinari, oltrepassando – senza ignorarle – le cesure del tempo e dei confini socio-geografici.

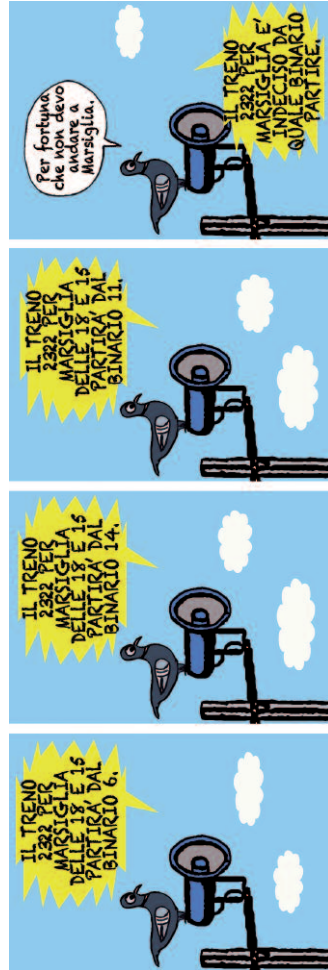


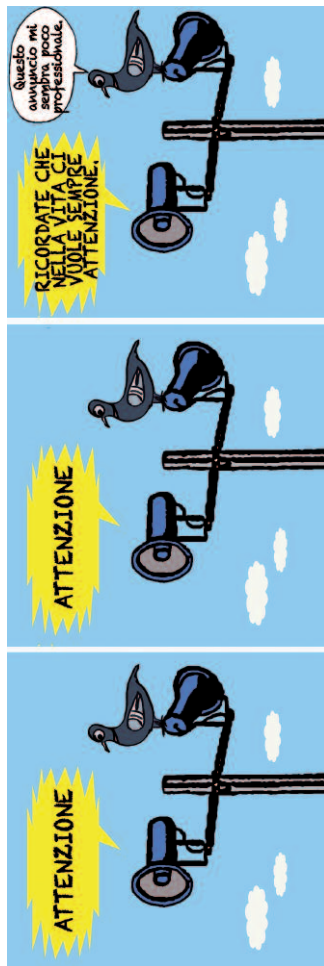
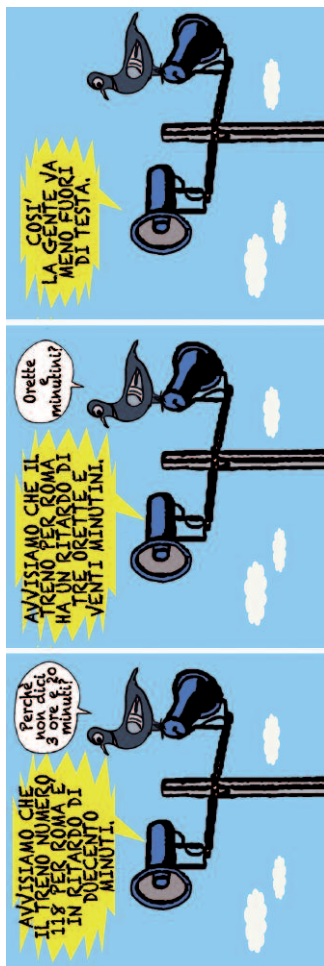
SGUARDI

ALBERTO GRAZIANI  
*Gedeone e il megafono*  
p. 245  
*Gedeone e i capelli*  
p. 247  
*Pettiporco a scuola*  
p. 251



## GEDEONE E IL MEGAFONO



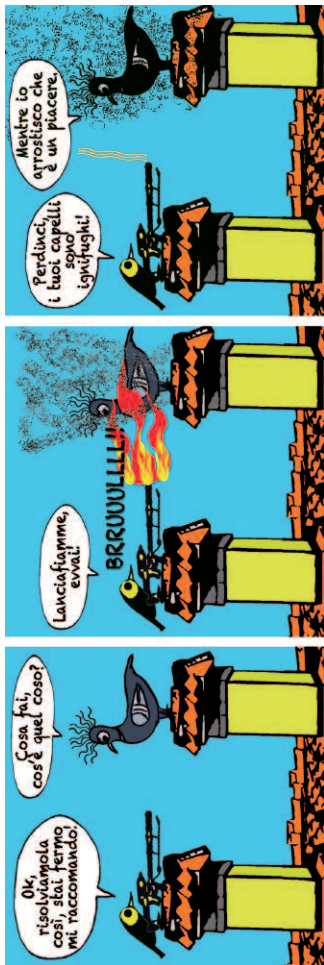
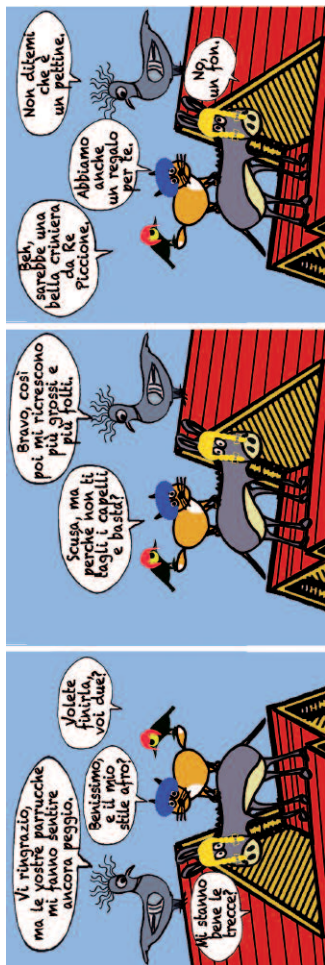


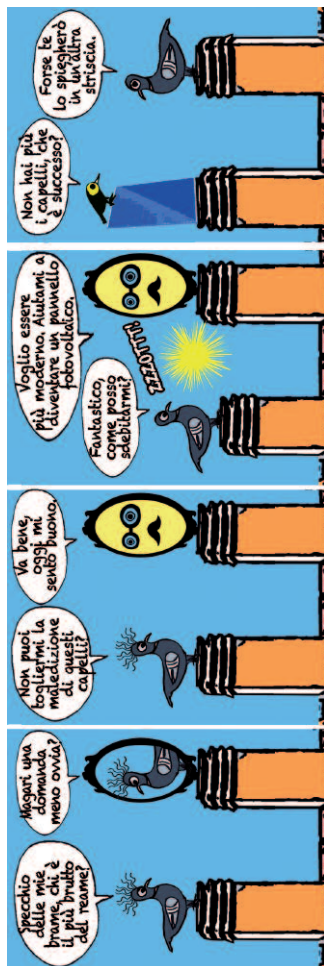
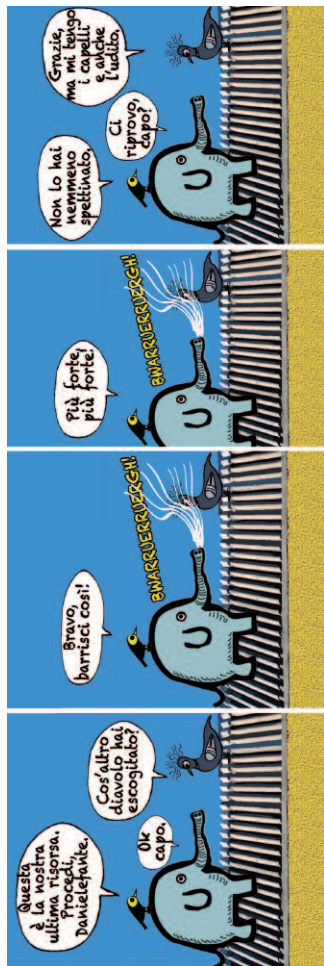
## GEDEONE E I CAPELLI



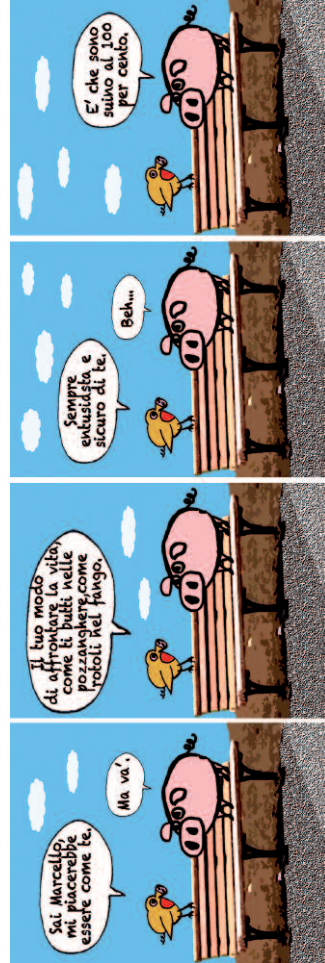
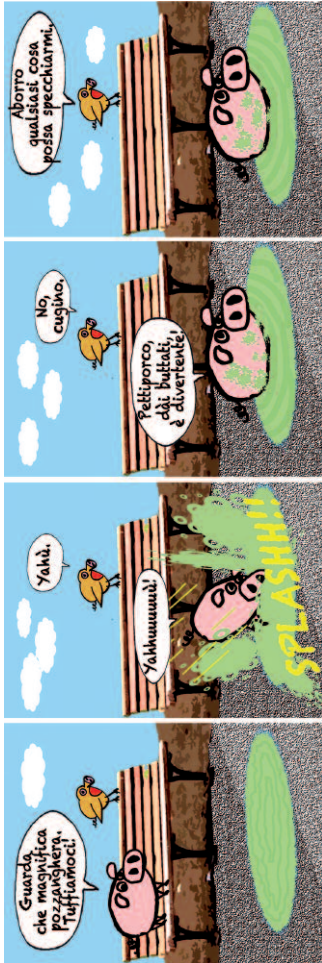


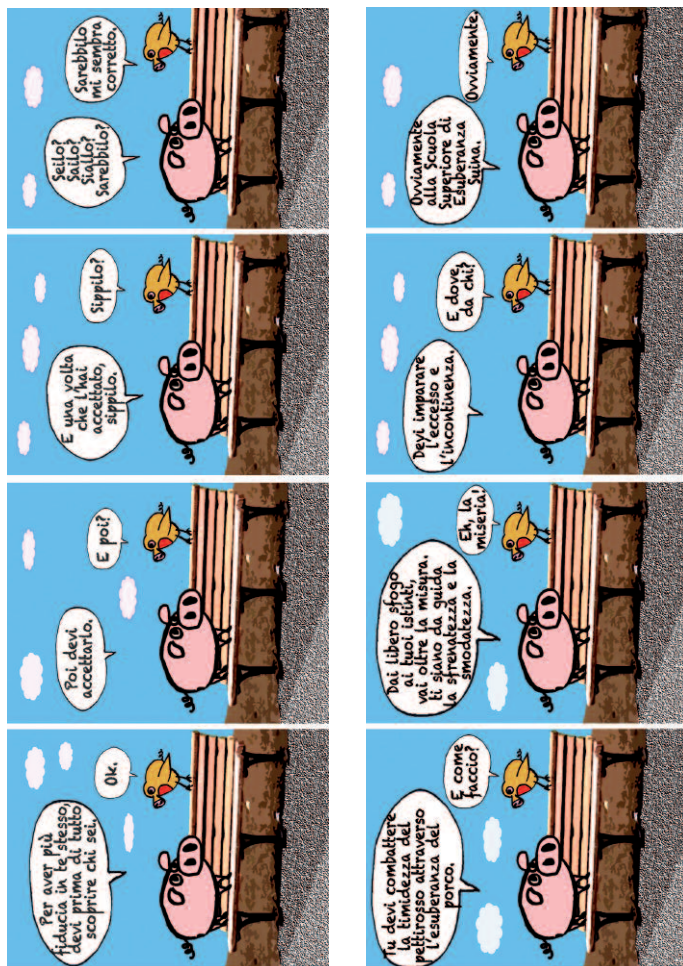




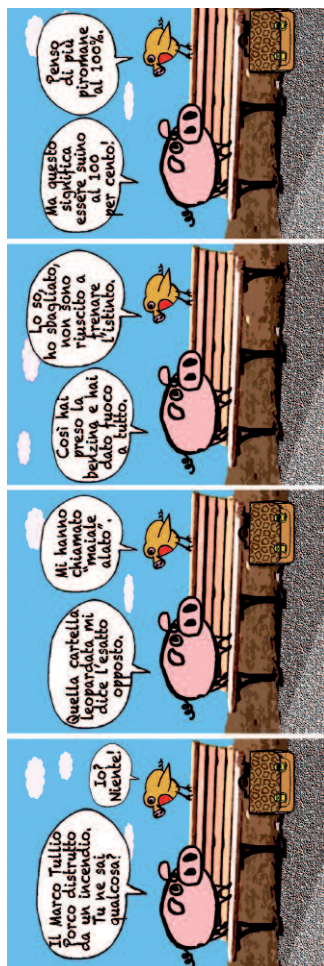


## PETTIPORCO A SCUOLA











POESIA ITALIANA

BIANCA TAROZZI Tre poesie  
p. 257

TOMMASO OTTONIERI *melma*  
p. 261

AZZURRA D'AGOSTINO *Questa lingua è una pianta*  
p. 271

ANNELISA ALLEVA *terza B*  
p. 281

FRANCESCO TOMADA Dieci poesie  
p. 287

ANNALISA MANSTRETTA Dieci poesie  
p. 299

ELISA ALICUDI *I monologhi di echo*  
p. 311

MARIANO BÀINO *inquinaboli*  
p. 323

FRANCA MANCINELLI *Nove frammenti*  
p. 333

ADA SIRENTE *le case, dentro*  
*(lockdown – lost world tour, in your house)*  
p. 337





BIANCA TAROZZI



Tre poesie

*Betsabea, Il sogno dell'ospite, La sciarpa rossa*

Bianca Tarozzi, nata a Bologna nel 1941, vive a Venezia. Fra i suoi libri di versi ricordiamo: *La buranella*, 1996; *La casa di carta*, 2006; *Il teatro vivente*, 2007; *La signora di porcellana*, 2012; *Devozioni domestiche*, 2022. Ha insegnato letteratura inglese e anglo-americana a Venezia, Milano e Verona; ha tradotto, tra gli altri, poesie di Elizabeth Bishop, Emily Dickinson, Robert Wilbur, A.E. Housman, oltre ai diari di Virginia Woolf. Vincitrice del prestigioso Lannan Foundation Award (2017).

## Betsabea

Il peggio era avvenuto:  
cosí, senza parole,  
con lo sguardo,  
il servo lo ha annunciato:  
“Il tuo bambino è morto.”

Il bambino era morto,  
la colpa era espiata.  
Soltanto allora,  
avendolo saputo,  
il re si unse il capo,  
mutò veste,  
e visitò la casa del Signore.

Ma Betsabea?  
Rembrandt la raffigura  
dopo il bagno,  
in attesa.  
In attesa del peggio  
o del meglio, sospesa.

Il corpo quasi sfatto,  
ancora bello,  
che la serva curava,  
quello, era quello  
che in lei si lacerava.

## Il sogno dell'ospite

Con la teiera in mano giro  
per la casa d'inverno  
ma i gesti s'interrompono, riprendono  
un ritmo, poi d'un tratto  
ricordo che il mio ospite mi attende  
dimenticato, in una stanza appena  
illuminata. Mi rivolgo a lui  
per scusarmi,  
gli verso nella tazza  
il tè caldo, il tè scuro che ristora.

Sconvolta per un attimo ho pensato:  
"Non c'è piú, se n'è andato,  
è andato via!" Ma no,  
l'ospite è lí,  
è sempre lí ad attendermi.

## La sciarpa rossa

D'un tratto la vedevi  
nella nebbia:  
era una sciarpa rossa,  
era una fiamma  
scarlatta, era di lana –  
rossa come un tramonto –  
e l'ho perduta.

Come si sa, ogni giorno  
si perdono i neuroni,  
le diverse  
suppellettili; i droni  
del pensiero, volatili,  
scompaiono nell'aria.

Eppure  
la sciarpa rossa resta  
come un amore vero  
che ancora ti riscalda  
nella salda  
memoria di ogni bene,  
con le terrene  
gioie e divine.

## TOMMASO OTTONIERI



*melma*

Tommaso Ottonieri (1958) ha pubblicato: in prosa, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* (Feltrinelli, 1980, prefazione di Edoardo Sanguineti, e NoReply, 2008, in “versione restaurata”), *Coniugativo* (Corpo10, 1984; riedizione di *Coro da l’acqua, per voce sola*, d’if, 2003, con varianti), *Crema acida* (Lupetti e Manni, 1997), *L’album crèmisi* (Empiría, 2000), *Le strade che portano al Fúicino* (Le Lettere fuoriformato, 2007, con scritti di Enrico Ghezzi, Gilda Policastro e Andrea Cortellessa); in versi, *Elegia Sanremese* (Bompiani, 1998, prefazione di Manlio Sgalambro, e Aragno, 2022, con un saggio di Riccardo Donati), *Contatto* (Cronopio, 2002), *Geòdi* (Aragno, 2015); in critica-teoria, *La plastica della lingua: stili in fuga lungo un’età postrema* (Bollati Boringhieri, 2000); molteplici inoltre, a partire dagli anni dell’esordio, i contributi su riviste, volumi antologici, plaquettes varie, siti web, opere collettive (fra queste ultime: *Bassa Fedeltà: l’arte nell’epoca della riproduzione tecnica totale*, a sua cura, Bollati Boringhieri, 2000), e in radiofonia. Nell’ortònimo di Tommaso Pomilio (docente in Sapienza di Letteratura italiana contemporanea), ha pubblicato numerosi saggi e monografie, intorno alle tradizioni del nuovo, dall’Unità a oggi; ultimo volume, *Il rovescio di un minuto. Nel cinema della scrittura, da Zavattini a Zanzotto* (edizioni del verri, 2023).

*mi ferisco a capire se sento  
e concentrico al dolore apro un foro,*

*queste tempie di spina coronano  
le trapasso di assilli e di accenti:*

come fenice alle lingue del fuoco  
giri sottile  
braci stampando al nero cuore e vuoto  
nel nudo aprile

e la mia croce portava il tuo nome  
liquida fiamma  
strugge la salma nell'occhio veloce  
d'astratta danza:

dal deserto, dall'onda  
dalla piena di creste  
dalla roccia dai mari  
su, da cieli, abissali

*qui in ginocchio, rimasto  
attendendo il tuo amore:*

arse vene al deserto  
quando il sole s'è estinto  
d'unghie incisa la lastra  
dura carne che strido,

*qui socchiuse, le labbra  
attendendo il tuo amore:*



a te piú incomparabile  
danno è il soffio del mondo,  
dal ruggito dell'aria  
come lama t'affondi,

io che avvolto di tela  
qui caduto d'un tonfo,  
macerando alla melma  
cupa all'occhio del pozzo:

nel piú arso abbandono  
l'oppressione del vento  
implorato il suo volto  
ma il tuo dono è il deserto

l'edificio è maceria  
questa stanza una cella  
e supplizio è l'attesa  
sotto oscuro di stella:

poi al fiume mi condusse,  
il suo inospite nido,  
una pietra nel pugno,  
in ginocchio: il mio grido

dal candire dell'acqua  
come un sangue che sboccia,  
una rosa selvatica,  
muta schiuma alla bocca:

raccogliendo le braccia  
qui bevuti i miei occhi  
stretto a sterno di passero  
ma nell'urto s'è storto,

che bruciando dall'ombra  
cerco un lembo di pelle  
per cucirmi sul fondo  
mentre scorro serpente:

come conchiglie vuote  
sogni senza memoria  
dai fili pendono sulla vita  
alla fine del dolore:

come d'unghie riverberi  
resta immemore il tempo,  
smalta il giorno che è inverso  
dalla terra giù smossa:

*reinterpretando:*

*Nine Inch Nails* 1995 (1); *PJ Harvey* 1995 (2,3,5); *Nick Cave* 1996 (4, 6);  
*Aurora Aksnes* 2019 (7); *Coil* 2004 (8)



AZZURRA D'AGOSTINO



*Questa lingua è una pianta*

Azzurra D'Agostino ha pubblicato diverse raccolte di poesia, tra cui *Canti di un luogo abbandonato* (Premio Carducci 2014), svariati albi illustrati per l'infanzia, saggi e un romanzo per ragazzi (altri due sono in uscita). Scrive per il teatro e la performing art e guida gruppi di scrittura collettiva con persone di tutte le età. Il suo dialetto è quello montano della provincia di Bologna, al confine con la Toscana.

Un zîl grîs c'al promett  
e n'al sà, i mônt ch'i ciamen  
l'aldlà, e' vêrd, i colour  
de' prà, nuêter in cà  
a fêr di vòl da l'alba  
in t'e buroun  
liziri comm eser  
dî sofion.

Un cielo grigio che promette | e non sa, i monti che chiamano | l'aldilà,  
il verde, i colori | del prato, noialtri in casa | a fare dei voli dall'alba | al  
burrone | leggeri come essere | un soffione.



## Eiba

Premma d'la lûs  
a l'ariva la vôs:  
un bosc intir c'al canta  
l'è dé! l'è dé! c'sa i è pû ca't manca?

ALBA Prima della luce | arriva la voce: | un intero bosco che canta |  
è giorno! è giorno! Cos'è che ancora ti manca?

## Rezetta

A i vòl: catin d'aqua, e òli,  
mèni, cròs e silenzi – ma e' son al paròli  
a lver via la pôra quend ti sté maldett  
c'lé sempér insemm c'an s'è piú di puvrett.

RICETTA Ci vuole: catino d'acqua e olio, | mani, croce e silenzio –  
ma sono le parole | a togliere la paura quando si è stati maledetti | che  
è sempre insieme che non si è piú dei poveretti.

*(La poesia allude al rito dei 'guaritori' di montagna, molto frequenti un tempo in Appennino e presenti ancora oggi, che compivano e compiono riti apotropaici per guarire varie malattie fisiche o psichiche o d'altra natura. 'Segnavano' porri, verruche, malocchio, 'lavavano via' la paura con una speciale decotto. Tali riti sottintendono una dimensione comunitaria del singolo sintomo o problema e prevedono la presenza di parole segrete che vengono passate da guaritore a guaritore la notte di Natale).*

Ed nòt la chèsa la vola  
ardventa žité, bosc, mèr,  
paradis, inferen e žimitêr  
al s'incontrén amis, forestîr  
e senza spec' et pô vedder d'intîr.

Di notte la casa vola | diventa città, bosco, mare | paradiso, inferno e cimitero, | s'incontrano amici e forestieri | e senza specchio ti puoi vedere intero.

## Nôtizi

*a Pierluigi*

Indovv andàran i môrt  
 quand' i môrén  
 i staran tòtti stricà in una  
 môccia o i avran spazi?  
 Tê, ti avrà abasta  
 lûs dal finester  
 com at piasêva què –  
 ti avrà abasta zîl  
 da guardêr, ti avrà  
 la fôrza ed caminèr?  
 E nuêter, at manchemm?  
 Che più fata idea, môrir,  
 un dé eser qué  
 ê pô e' dé dopp...  
 Ma nuêter sémm fât  
 in a manêra che avvlimm  
 tù nôtizi, 'na parôla  
 un segn che t'î ancora.  
 Ma am vên 'e rider da sola;  
 am figûr tè sorident c'am dîs:  
 a' so qué, t'an vedi mia?, in t 'e paradîs.

NOTIZIE Dove andranno i morti | quando muoiono | staranno tutti  
 stretti in un | mucchio o avranno spazio? | Tu, avrai abbastanza | luce  
 dalle finestre | come ti piaceva qui – | avrai abbastanza cielo | da guar-  
 dare, avrai | la forza di camminare? | E noi, ti manchiamo? | Che idea,  
 morire, | un giorno essere qui | e poi il giorno dopo... | Ma noi siamo  
 fatti | in un modo che vogliamo | tue notizie, una parola | un segno che  
 ci sei ancora. | Ma mi viene da ridere da sola; | mi figuro te che mi dici  
 con un sorriso: | sono qui, non vedi?, in paradiso.

Sta léngua l'è na piènta  
mata: la mort la strapa  
e lî la sèlta fôra d'in t'al crêp  
c'a i ho senza gnec savîrl  
léngua d'avrîl, mia primavera  
c'al bussa con un fiôr un t'la bufera.

Questa lingua è una pianta | matta: la morte la strappa | e lei salta fuori  
dalle crepe | che ho senza neanche saperlo | lingua d'aprile, mia pri-  
mavera | che bussa con un fiore nella bufera.

## Tèra

*ai volontari della protezione civile di Gaggio Montano*

Al neva la tera l'è moja  
 com s'an bvess da dès ân  
 la pôra ch'î f ân  
 i grôtt la frêna c'l ha fermà  
 la ferovia. An so mja  
 comm stêr in t e bûg sôt  
 e' pont o l'è pensêr  
 che al disaster l'è dnénz a cà  
 o mej, l'è dènter, in nû, l'è qua.

TERRA    Nevica la terra è zuppa | come se non bevessa da dieci anni |  
 la paura che fanno | le scarpate la frana che ha fermato | la ferrovia.  
 Non so | come stare nel buco sotto | il ponte o è il pensare | che il di-  
 sastro è davanti a casa | o meglio, è dentro, in noi, è qua.

## Lizîr

Dal vòlti, tott 'sta furia, al zent c'al s'as sforza,  
tott d'i sborôn, che pô al bastarî d' eser simpatæg,  
pagher da bovver, parler ed gninta, brisa stupid,  
ma chélm, lizîr, di tèn in tèn, sêt mo quèl.

LEGGERO A volte, tutti sti forzi, la gente che s'impegna | si spara  
le pose, una fatica, quando poi basterebbe essere un po' simpatici |  
pagar da bere, parlar di niente, mica essere stupidi | ma sereni, leggeri,  
ogni tanto, sai cosa.





## ANNELISA ALLEVA



*terza B*

Annelisa Alleva è nata a Roma (1956) dove vive.

Ha pubblicato diverse raccolte poetiche, di cui le ultime sono *La casa rotta*, Jaca Book, 2010 (Premio Sandro Penna), *Caratteri*, Passigli, 2018 (Premio Viareggio Giuria) e, in uscita, *Dita di vetro/Glass fingers*, per Aragno, col testo a fronte in inglese.

La sua poesia è tradotta in inglese (*Poesie scelte/Selected poems*, Gravidiv Editions, 2020), in russo (*A memoria/Naizust'*, Puškinskij Fond, 2016) e in spagnolo (*La casa rota y otros poemas*, Zibaldone, 2022).

Ha pubblicato il volume di saggi e ricordi *Lo spettacolo della memoria*, Quodlibet, 2013 (Premio Bella Achmadulina).

Fra le traduzioni a sua cura: di Puškin tutta la prosa e *Poesie e poemi*, (Premio Puškin 2023); *Anna Karenina* (Premio Russia-Italia 2010), inoltre l'antologia *Poeti russi oggi* (Premio Lerici Pea 2009).

## terza B

## Caneva

Colletto tondo di merletto  
bianco sul grembiule nero  
La testa dondolante contrariata  
come ti tirassero i lobi a turno  
labbra screpolate zigomi in fiamme  
ti hanno mandata a scuola presto

## Troiani

Grembiule abbottonato davanti  
capelli neri raccolti in una treccia  
folta difetto di pronuncia fra i denti  
strabismo che ti rende pensierosa  
sognante come diceva  
sulle guance anche il rosa

## Zecca

L'aria maliziosa e vivace  
pronto all'amichevole mischia  
proteso nelle interrogazioni  
alla ricerca di un suggerimento  
testa grande poggiata sul banco  
per nasconderti dal professore  
di profilo mentre ammicchi

Sisti

Non riesci mai a stare  
fermo frangia scura  
viso magro occhi fissi  
verticali e vigili vuoi  
sapere se lo accetti anche così  
con una probabile bocciatura

Caporali

Un parlare corto che s'incepta  
e il sorriso lungo e dolce a denti stretti

Bajoni

Tronco largo senza collo  
qualcosa di spento nelle labbra  
la casa come d'aste

Federici

Guardi da sotto in su  
capelli lunghi come gli occhi  
li fermi con una fascia  
e li ravvii da cavalla col dorso  
fiero delle mani di qua e di là

Sarti

Fai schioccare le dita  
come ascoltassi una canzone

capelli raccolti in una coda bruna  
sopracciglia unite aria consunta  
gambe arcuate dall'equitazione

#### Amman

Alta rossa curva con gli occhiali  
che rimetti spesso a posto fra gli occhi  
una smorfia leggera ti increspa  
alle interrogazioni la bocca  
viso pieno di lentiggini serio  
rispondi lenta con l'atlante al seno

#### Di Lernia

Caciarona dalla voce strana  
e il grembiule sbottonato  
occhi piccoli petto abbondante  
che stona con l'età e freme  
alle tue incontenibili risate

#### Codignola

Arrivi in classe col sotto  
del pigiama arrotolato sotto  
i capelli crespi che ti gratti  
la sveglia in cartella  
l'accento di Sestri ragazzina peste  
quando ridi stringi gli occhi  
e mostri l'apparecchio

Crea

Hai perso presto la mamma buona  
e ti sono rimaste le sorelle  
Quell'aria svagata e bonacciona  
la voce calda che viene dalla pelle

De Grassi

Faccia bianca capelli da albina  
con grande facilità arrossisci  
li pieghi sempre dietro le orecchie  
portata per le scienze esatte  
vai bene in tutto non hai la erre

Pompili

Grasso da primo della classe  
occhi azzurri spremuti  
labbra e pomi troppo rossi  
la febbre e l'andatura di chi finge  
di non accorgersi che è solo

Ricci

Anche tu sei grasso  
e destinato a fare il dottore  
Hai i modi ponderati di chi lento  
si scrocchia le dita  
e indugia a un certo appuntamento



## FRANCESCO TOMADA



### Dieci poesie

Francesco Tomada è nato nel 1966 e vive a Gorizia. Ha pubblicato diverse raccolte di poesia, l'ultima delle quali è *Affrontare la gioia da soli* (Pordenonelegge/Samuele, 2021), e il romanzo *Il figlio della lupa* (Bottega Errante Edizioni, 2022), scritto a quattro mani assieme ad Anton Špacapan Vončina. Per la collana "Autoriale" (Dot.Com Press) è stata edita nel 2016 una sua antologia ragionata. I suoi testi sono stati tradotti in una quindicina di lingue straniere. Una selezione dal titolo *Questo è il mio tempo* è stata edita dalla casa editrice Scalino di Sofia. Ha curato un volume sulla produzione letteraria della Provincia di Gorizia dal 1861 a oggi; è coinvolto in diverse iniziative di divulgazione della cultura ed è redattore del sito web "Perigeon" e della rivista "Smerilliana".

## Non uscire che c'è l'orco

L'orco lo avrà pure  
un maledetto nome.  
SILVIA SECCO

L'orco lo avrà pure un maledetto nome  
dice Silvia  
il mio si chiamava Boborosso  
in Carnia raccontavano che di notte camminasse  
con una gerla sulla schiena e dentro  
le ossa dei bambini

il Boborosso non l'ho mai visto  
ma di bambini ne deve avere presi tanti  
perché io  
ero quasi sempre solo



## Al contrario

Se invece che il bambino che si ferma a guardare il treno  
fosse il treno che frena e si blocca a guardare il bambino  
se il proiettile uscisse dal corpo che ha penetrato  
e implodesse per chiudersi nel proprio silenzio  
se il colpo di tosse tornasse dentro ai polmoni  
facendosi fiato e respiro

questo vorrei  
che tutto ciò che dà gioia dolore stupore  
ne ricevesse indietro altrettanto  
io ho di nuovo dieci anni mia sorella quindici e mi dice  
*oggi pulire i pavimenti tocca a te* allora penso  
*ma vattene via che sto giocando*  
*lasciami in pace anzi muori*  
ma poi non è  
che lei rimuore davvero

## Una cucina

Sono un architetto, cerco nelle forme l'armonia  
sulla cornice della porta ho riprodotto alcuni fregi  
che somigliano alla pianta in mezzo al tavolo  
però le foglie che ho disegnato io  
sono solamente un'imitazione  
non cadranno mai perché  
non sono capaci di morire

Figlia che ormai hai una vita lontana da qui  
che passi a trovarmi una volta a settimana  
mi sembra normale vederti ma poi  
mi commuove vederti andar via  
quell'ondeggiare di spalle leggero che mi ricorda tua madre  
chiudo la porta  
rientro  
guardo la stanza  
tutto è in ordine come prima  
ma c'è lo stesso silenzio di quando è appena grandinato  
l'aria trema di te  
e niente è rimasto uguale

E dietro a una curva improvvisamente il mare  
IVANO FOSSATI

Forse il golfo lo hanno messo lí  
per riflettere le luci di Trieste

quando guidi lungo la costiera  
non puoi non domandarti fino a dove  
si diffonda il chiarore dentro all'acqua  
se è per quello che al mattino sui banchi del mercato  
tutti i pesci hanno gli occhi spalancati e  
la pelle di un argento trasparente  
come se la morte li cogliesse sempre di sorpresa  
in una notte di luna piena

Quanto è lontano il temporale: per saperlo conta  
quante volte puoi ripetere la parola ippopotamo  
*ippopotamo ippopotamo ippopotamo*  
nello spazio fra il lampo e il tuono

tu dormi e io sono qui che conto  
tre ippopotami  
ecco la distanza fra il mio stare sveglio  
e il tuo abbandono

Non li potevamo tenere.

Prima che aprissero gli occhi, mia nonna prendeva i gattini e li avvolgeva in una coperta. Poi li affogava in un secchio pieno d'acqua. Non hanno visto niente, non se ne sono nemmeno accorti, diceva.

Solo con una cucciolata aspettò di piú e ormai erano cresciuti. Uno era bianco e la seguiva dappertutto. Poi decise che erano troppi, e quello fu il primo che le corse incontro per morire.

Io credo in te. Mi fido di te. È proprio per questo che devo avere paura.

## In autostrada

Tre mesi fa c'era solo terra nuda  
l'inverno ci entrava fino a dentro gli occhi

e come è possibile adesso  
che i fiori nei campi di colza  
si aprano tutti nello stesso giorno  
ricoprendo la pianura

che cosa è successo

è come se qualcuno  
avesse seminato il sole

Recisa dal ramo la foglia si rotolava nel vento  
sembrava che si divertisse  
lo so che parliamo di una forma di morte  
lo so  
però se accadesse lo stesso per noi  
se dopo tante preghiere e tante paure  
fosse tutto molto più semplice

magari il paradiso è proprio un prato  
dove fare capriole



## Fragile

A volte ti appoggio l'orecchio sul petto e ascolto  
in mezzo fra un battito e l'altro  
il cuore si ferma per quasi un secondo  
lo sai che la vita è una somma di piccole morti  
allora ti stringo sui fianchi e poi penso che  
non voglio pensarci mai più



## ANNALISA MANSTRETТА



### Dieci poesie

Annalisa Manstretta (1968), tra i vincitori del Premio Montale Europa 2004 inediti, ha pubblicato le raccolte poetiche: *La dolce manodopera* (Moretti&Vitali, Milano, 2006), *Il sole visto di lato* (Atí, Brescia, 2012), *Gli ospiti delle stagioni* (Atí, Brescia, 2015) e la raccolta di prose *Il verde e i suoi dintorni* (Atí, Brescia (2017)). È ospitata nelle seguenti antologie: *Poesia contemporanea. Ottavo quaderno italiano* (Marcos y Marcos, Milano, 2004) a cura di F. Buffoni; *Jardines secretos. Joven poesia italiana* (Sial Ediciones, Madrid, 2008) a cura di E. Coco; *I poeti del Sole* (Elliot, Roma, 2016) a cura di P. Febbraro; *Oikos. Poeti per il futuro* (Mimesis, Milano, 2020) a cura di S. Strazzabosco; *Braci. La poesia italiana contemporanea* (Bompiani, Milano, 2021) a cura di A. Colasanti; *La poesia degli alberi* (Sossella, Roma, 2020) e *La poesia degli animali* (Sossella, Roma, 2021) entrambi a cura di M. Petazzini. Di imminente pubblicazione presso Einaudi la nuova raccolta *Un'aria vegetale*.

## Camminando

Non c'è nessuna vicinanza  
tutto si muove o sta come in un elogio dell'assenza.  
La mia presenza mi sfugge,  
la nebbia mi commuove perché sembra fiato,  
fiato di persone che mi sfiora il viso.  
Lo sfioramento sembra un sorriso.  
Il sorriso è un'immaginazione. Guardo le persone  
nel loro spostamento: non hanno sorriso,  
non hanno destinazione. Passano  
come corpi celesti vaganti, coperti di ghiaccio,  
non vedo le belle code scintillanti,  
non le hanno, ma vanno, vanno.  
Io che guardo sono fredda come una cometa.  
Anch'io non ho coda, ho perso la meta,  
non sono nemmeno vagante: ora sosto, seduta nella stanza.  
Non riconosco la casa, non riconosco gli oggetti,  
vedo nere cornacchie camminare sui tetti.

6 Gennaio 2023

Ciò che non si è fatto, ciò che non si è detto  
volano sopra la testa di mio padre, di mia madre.  
Sospeso nell'aria c'è tanto.  
Appare ora, nei loro ultimi anni,  
quando il fare, il dire, sono prossimi al silenzio.  
Appare ora: le epifanie sono tante,  
non c'è solo quella ai Re Magi.

Cosí ho incontrato il deserto.  
Era in casa, era in piazza, era al bar.  
Dove si fanno i conti, non della banca,  
non della spesa, era lí. Era grandioso.  
Silenzio. Non ci sono piste carovaniere.  
Ovunque luce a picco. Luce a picco e sabbia.  
E vento. Vento caldo. Cieli notturni  
pieni di stelle. Stelle sconosciute.  
Cosí ti accarezza la fine della vita,  
un fine vita che si allunga,  
che si allarga. Immensa questa fine  
come un deserto. Ti accarezza  
con le deboli dita di tua madre,  
con gli occhi ciechi di tuo padre.  
Ti domanda come attraversare.  
E tu non hai la verga di Mosè,  
non hai le tavole. Perdute le mappe.  
Scomparsi tutti i patriarchi.

Frequento chi non cammina quasi piú,  
chi non ci vede. Frequento fragili corpi.  
Vengono i giorni della resa,  
del non sentire nulla.  
E mi attraversa questo tempo difficile,  
cadendo a pezzi il mondo di prima,  
franando nell'invisibile luce di Natale,  
franando sulle celebrazioni, sulle campane.  
Tagliando con unghie affilate, mordendo.  
Si stappano bottiglie di spumante,  
si brinda. Il mondo è grande.  
Mi sorprende, mi accorgo che va oltre.

## Al vento

Il vento passa, torna e non è lo stesso vento.  
Secondo la direzione ha un nome,  
da dove viene, verso dove va,  
nascono direzioni in uno spazio immenso,  
nel buio alto della notte, nel mezzogiorno pieno  
si alza, si abbassa l'aria, passa per la città.  
Sempre una cosa è il vento: aria in spostamento.  
Il vento che non c'è ha nome di bonaccia.  
Che nome ha la mia faccia? Anche lei in cambiamento.  
Faccia da vecchia, faccia da bambina,  
mi vedo nello specchio tra camera e cucina.  
Ho un nome solo. Ha tanti nomi il vento.  
Ma siamo uguali materie in movimento.



C'è la trasformazione dell'aria  
tutta tiepida, tutta canora.  
C'è la trasformazione del quartiere  
tutto silenzio, senza persone.  
C'è la trasformazione delle case, delle cose  
è tutto quasi rosa, ovunque lo splendore dell'oriente.  
È l'ora che quasi la città vola.  
La notte finisce così, di primavera, a Milano.  
Noi dormiamo.

Ci sono cose che si sanno, altre no.  
Cosí era per me da piccola,  
cosí era per me fino a ieri.  
Ma oggi, oggi è un giorno nuovo:  
sarà la loro festa, sarà una ricorrenza,  
non so, non so, ovunque intorno  
solo cose che non conosco, che non so.  
Se chiedo non ho risposta,  
se ascolto non capisco.  
Oggi mangio ignoranza,  
oggi imparo questa lezione amara,  
non è beata l'ignoranza  
ma la sento potente, la sento antica.  
Vicino all'incomprensibile mi sento  
è come se toccassi lo spazio profondo, la vita.

Ci sono stanze chiare, piene di luce  
e stanze nere, abbandonate dalla vita.  
Ci sono stanze per i vivi e stanze per i morti.  
In mezzo c'è la notte: la notte naturale.  
Le notti campestri estive, quando si può stare in giardino  
o affacciati tra le stanze e l'esterno.  
C'è un po' di luce di luna, c'è un po' di luce di stelle.  
Attraversa l'aria il canto sottile dei grilli,  
attraversa la notte l'acqua scura dei fossi,  
l'odore del fieno nei campi, il dolce dei tigli.  
Li respiro, mi sono compagni, e ascolto  
dopo un grande silenzio, la rana.  
Popolosa la notte di odori e canti ritmati,  
la civetta lontana che ci vede  
luminosa sente la notte.  
E sul davanzale di casa metto in fila con me  
gli steli secchi del fieno col loro odore,  
la rana con la zolla umida del fosso,  
il grillo sullo stelo col canto meraviglioso  
e la civetta con la tegola del tetto  
come scolaretti che escono da scuola.  
Con loro metto in fila me, l'alunna straniera,  
che non capisce la lingua e non conosce i nuovi compagni.

Acqua, cielo, luna crescente di stasera,  
spazi, aria, vi sento compagni  
i miei strani vicini di vita.  
E vi guardo come nuovi compagni di banco.

Come siete antichi, invece, come state in silenzio.  
Vi guardo, sento che ci siete, che vivete.  
Dove vivo io ci siete voi,  
prima di me ci siete voi.

Prima di noi, gente di parola, ci siete voi.  
Come si chiama questo, questo che sento  
un'apertura insieme, una paura?  
Come si chiama che non trovo la parola  
che non l'insegnano a scuola?

Ci sono antichi modi di fare  
che carezzano il mondo:  
le foglie d'autunno leggere che cadono,  
i loro tappeti morbidi e gialli  
e il taglio dei raggi di sole che cambia  
passando le ore, ruotando il mondo.  
Gira e si inchina. Nei secoli si inchina  
con i modi di una carezza  
da guancia a guancia del mondo.  
E il nostro massaggiare l'aria col respiro,  
il nostro antico nutrimento,  
l'antico nutrimento animale,  
l'antico nutrimento vegetale  
e tutti carezziamo l'aria del mondo.  
E queste antiche abitudini sono un volersi bene  
un volersi bene che si tramanda  
come un'antica virtù di erbe  
o un vecchio modo di fare il pane.



## ELISA ALICUDI



### *I monologhi di echo*

*fui onda, e fui stilla, e mare*

T. OTTONIERI

Elisa Alicudi, nata a Spoleto, vive a Torino. Nel 2003 conosce il collettivo di scrittura (totale) sparajurij con il quale ha collaborato alle attività autoriali e alle sue propaggini editoriali, come la rivista letteraria «Atti Impuri» (sia off che on [www.attimpuri.it](http://www.attimpuri.it)) e la collana poetica «Maledizioni» per l'editore No Reply. Sue poesie sono apparse in alcuni blog letterari, nell'antologia *Paesaggio\_013* a cura di Tommaso Ottonieri (Caratteri mobili, Bari, 2013), sulla rivista «Smerilliana» n. 17 e nel 2014 al MAXXI B.A.S.E. di Roma ha partecipato all'evento *Generazione y. Poesia italiana ultima*. Queste poesie sono parte di un più ampio progetto sulla riscrittura del mito di Eco.

Di questa lingua con cui mi hai raggirata,  
ti sarà concessa piccola facoltà;  
quanto mai breve sarà l'uso della tua voce.

OVIDIO, *Metamorfosi*

è questa voce  
in un umido covo  
raccoglie i temporali  
dalle aiuole

a sciami le sue sillabe si posano  
come lingue di stalattiti  
si depositano come il vapore

è vero sulle labbra  
della grotta  
dico del covo  
si infrange un'eco



questi occhi folli da un covo  
a guardare  
il riserbo il cemento  
che li argina  
a guardare  
le mani lo stendere i panni

e questa voce a ripetere ere  
e anni a crepitare come acqua  
che cola sul cemento  
come crepa  
ma nel covo

nell'antro che mi emargina  
non sai che pare cieco  
non sai il fracasso  
mi è parso di sentire  
si è infranta  
un'eco

non intendo non sento  
nessuna figura nessun senso  
solo pare un vuoto  
si crea e si ricrea nella mia mente  
cava – in questo covo –

poi il silenzio  
e moti lievi d'aria  
che escono dal fiato  
diffratto di insettucoli

poi la calma  
e un limo fitto  
che striscia sul mio corpo  
come lava

poi una goccia  
che sguscia dalla volta  
della grotta  
che mi colma

qui hanno strane mire  
entrano e sedimentano  
nella grotta abusiva  
del mio sentimento  
cosí io mi sento

e lei a me:  
rispondi per le rime

perché in fondo al calice  
nel vuoto di echo  
una bocca  
si apre e risucchia  
il grappolo del glicine  
e dei restanti spiriti

la bocca famelica  
che è stata la mia origine

in un luogo dismesso  
piove sul niente  
e il fuoco non si spegne  
è doloso appiccato da una voce  
latitante  
che notte e giorno sente  
la terra che si tace  
e incenerisce sillabe  
del cuore che gran pena taglia in croce

non è esorcismo o inganno della mente  
è vero questo rogo d'Aspromonte



scintilla che ripari  
stilla che disseti  
in un battito di ciglia

una bocca da cui coli  
delle corde su cui soffi  
un vento di conchiglia



(la lingua)  
sillaba dopo sillaba  
serbatoio di vita  
disegna i contorni soffiando  
e mi rende il corpo  
ora che non è fuggita  
ora che palpando  
smuove il marcio e la fogna  
oltre al muschio e alla rosa  
lingua che è quasi pronta

qui giace e sogna  
che il vento non la estingua

ami in gola  
per estrarre corde vocali  
ricoperte di muschio  
in disuso

rami in gola  
di edere bossi e tamerici  
un bosco rauco  
risuona

là dove mi aspettavo lo sfacelo  
si è fatto il disgelo

## MARIANO BÀINO



Foto di Dino Ignani

### *inquinaboli*

Mariano Bàino è nato a Napoli nel 1953 e vive a Roma. Fra i suoi libri di poesia: *Fax giallo* (Nola 1993 poi Genova 2012); *Õnne 'e terra* (Napoli 1994 poi Arezzo 2003); *Pinocchio (moviole)* (Lecce 2000); *Prova d'inchiostro e altri sonetti* (Torino 2017). In prosa ha pubblicato: *Le anatre di ghiaccio* (Napoli 2004); *L'uomo avanzato* (Firenze 2008 poi Salerno 2021); *Dal rumore bianco* (Napoli 2012); *In (nessuna) Patagonia* (Napoli 2014); *Il cielo per Roma* (Roma 2021). È presente in riviste e antologie. Suoi testi sono stati tradotti in Brasile, Canada, USA.

## della bellezza. dialogando

*(a gaetano di riso)*

e circa la bellezza potrebbe trattarsi soltanto  
di cogliere il dissolversi la decolorazione e non  
quello che è lí sul punto di sbucare giungere in vista  
sopra alture di voce concedendosi alteramente  
per rappresentazione originando da un giudizio

meglio nuda bellezza lí lí sul punto di un ritorno  
allo spiano somnesso cosí comune della vita  
abituale vita rifiatata di un po' di gioia  
da regalare ai molti come un sorriso per la strada  
solo un gesto anche grigio un transitorio illuminarsi

## edgar morin (candelina dei cent'anni)

sapesse questa nota prendere il vento a vela ibrida  
sfilarsi unirsi al mondo tramata di non io e io  
almeno che galleggi da turacciolo dentro l'agra  
penuria di poesia agra vita di sfinimondi  
e calcolo ma un minimo di festa alla bellezza sia

nell'insignificanza in quel dissolversi fra i gorghi  
mammamia se mai l'arte non resistesse alla malacqua  
nera ora su ora insalivata d'inclemenza  
se finissero i suoni le parole che un po' ci dissero  
la pena e il desiderio quale sponda di sole ai volti?

## inexacta o sulla propria posa

ma io è un altro lo sai e indosso una fronte solcata  
uno che vive d'accordo con nulla e all'incirca nessuno  
ostriche chiuse le orecchie che sentono solo il non detto  
spremo per voi questo punto nerastro che preme da dentro  
l'anima blanda da occhi caldi di pioggia una chimera

lí svalvola al fondo e il secolo breve scontato lungamente  
con giusto naso con denti che stringono attrito col mondo  
cartòcciolo di accidenti così sfavorevoli ai molti  
e il finire dell'immenso negli occhi dei molti lo vedo  
rosso al tramonto e ingrifarsi di ombre piú grandi di noi

## venere marina (venere di rodi)

lusso di contemplare te ritrovata sui fondali  
senza piú i tratti classici decisi un tempo dal bulino  
levigata per secoli delimando in bianca pasticca  
di pietra e questo cinico ammirarti per l'assoluto  
virtuosismo del volto come plasmato nella cera

poi esposto al calore di una fiamma che ne ha smussato  
linee e fibre ma senza interamente disformare  
e fra penombra e luce ti esalta un teatro glaciale  
ragazza adesso è amore per te assorta è involontario  
e degli occhi sguarniti leggo quel pianto perfettissimo

## thanksgiving

*(a guillaume le blanc)*

arrivare a comporre un mondo da quello degli altri  
un insieme di gesti a trasformare materiali  
diffusi sarà un'arte per quanto minore se vuoi  
delle minime vite e con l'esempio di charlot  
quando scontorna il senso di una scarpa nel giorno dedito

tutto al ringraziamento e diciamo così la mangia  
di certo un'arte povera di chi non può starsene fermo  
e l'assemblare un nido essere a casa è uno spostarsi  
fra gli spazi degli altri mentre avviene il ruscellamento  
della ricchezza a tutti secondo la nota teoria



## all'amo in acque dolci

di muso contro il greto per sganciarsi ma non si può  
e allora scatta via a valle a monte verso il largo  
fila via verso il largo dopo lo strappo il cerchio intorno  
all'esca l'invitante mosca azzurra e il colosso d'acqua  
si è piantato sul fondo la canna piegata che batte

il tempo di un diabolico galoppo lenza in culminante  
tensione ora il colosso ha ventre capovolto è docile  
come un legno a rimorchio ma a corpo perduto scatena  
un'altra fuga a vortice l'acerrimo omino che svola  
dalla riva in inversa cattura le correnti passano

## chimera insulsa (spazio onirico)

tu vorresti sapere se qualcuno ti sta sognando  
in questo punto esatto della notte fra passi in bilico  
pareti che s'incurvano su corridoi senza un'uscita  
se il cipiglio degli occhi sta ora inseguendo chi sogna  
e sguiscia in una fuga risolta nel sudore freddo

in frasi tipo assurdo ma che assurdo e confuso sogno  
o se una i tuoi occhi di strano feticcio che insegue  
li usa per far vivere un cuore ormai solo da tempo  
fino all'attimo stesso del piacere che disillude  
se qualcuno ti sogna vorresti davvero saperlo

la *cordillera* e poi

c'era una volta il lontano profumo chiamato domani  
il progresso sotto gli occhi ma le fughe è chiaro finiscono  
specie quelle su rotaie mutano il futuro in passato  
così lasceremo perdere l'entrata del treno nel tunnel  
semmai si accerta l'uscita la destituzione del mostro

da ogni pagina scritta resta solo il naso sui vetri  
con la trafilata subconscia dei pensieri il viaggio le luci  
di testa coda l'incrocio dei binari questo tuo ultimo  
fischio di carta e il satanico orario dei treni perduti  
*viejo expreso patagonico* fra i cardi dai fiori azzurrini



FRANCA MANCINELLI



Nove frammenti

Franca Mancinelli è nata a Fano, nel 1981. Ha pubblicato le raccolte di versi: *Mala kruna* (2007), *Pasta madre* (2013), *Libretto di transito* (2018), *Tutti gli occhi che ho aperto* (2020). Le sue prose sull'infanzia, il paesaggio e la scrittura sono raccolte in un libro inedito in Italia, *The Butterfly Cemetery. Selected Prose* (2008-2021).

Questi nove frammenti sono stati composti per la mostra di Juan Carlos Ceci, *Cabina per anima*, Traffic Gallery, Bergamo (5 maggio-16 settembre 2023)

*per Juan Carlos Ceci*

l'acqua dà frutto  
agli steli raccolti  
nel vaso a non morire  
si sboccia fino al bulbo.

\*

non ha piú corolla, dorme  
rosa d'aurora – torna  
con il cibo nel becco  
si allontana nel non dipinto  
la madre, pigmento che cede  
l'azzurro all'acqua.

\*

la pioggia – tessuto fitto  
dove siamo generati  
da un colore caldo  
e un colore freddo.

\*

ecco gli occhi – celesti in te compiono  
il mio ritratto: una semina  
del cielo – specchio  
a fronte ci parliamo  
come due rive opposte.

\*

appari nel mio viso  
carnagione piú rosea  
e gli stessi miei anni

una luce di tramonto ti screzia  
come quando l'azzurro  
è il giorno dopo.

\*

viene alla superficie  
un mazzo di ossigeno  
a colorarsi di cielo: coglilo  
e mettilo nel vaso della vita.

\*

non ho piú corpo, appari tu  
viaggiatore dell'alba  
nella stanza di muschio  
e vapore, scansarti  
come una cortina  
sfiorando il mio viso  
cederti di nuovo all'invisibile.

\*

è l'occhio della casa nella nebbia  
l'oblò da cui ritorni  
spettinato bambino  
nelle foto di cenere  
ho fatto un bagno caldo  
e ora alle pareti  
è il verde di un sentiero

metto l'accappatoio bianco  
e sei l'ultimo cerchio a svanire.

\*

mancano sempre monete, l'eterno  
le dissolve in pioggia, cadono  
a capo le parole  
– la cabina ci spoglia  
della polvere ci veste  
per rientrare nel corpo –.



ADA SIRENTE



*le case, dentro*  
(lockdown – lost world tour, in your house)

Ada Sirente (1978) è nata a Roma e cresciuta in Abruzzo. Ha scritto in prosa *Collevero*, con nota di Mariano Bàino (Di Felice, 2013); in versi, *L'ampiezza dello spettro* (collana *Croma K*, Oèdipus, 2016), *Le strade, gl'inferi, la madre, il cane* (Italic, 2018) e *Dopo l'ultimo incendio* (collana *I poeti di Smerilliana*, The writer, 2020), con nota di Annelisa Alleva. Suoi testi sono apparsi in antologie e riviste, tra cui «Smerilliana», «Atti Impuri», «Argonline», «Alfabeta2». Il racconto *La stella di Barnard* è stato tradotto in francese da Philippe Di Meo su «Espace(s)», rivista letteraria dello Cnes (*Centre national d'études spatiales*). Dal testo *Sei Aprile* (Sartoria Utopia, 2015) è stato tratto il brano musicale omonimo del cantautore Umberto Maria Giardini (*Protestantesima*, La Tempesta, 2015). Nel 2022, con prefazione di Sparajurij, esce il romanzo *Dura mater* (Miraggi), proposto al Premio Strega da Maria Teresa Carbone.

le case, dentro  
(lockdown – lost world tour, in your house)

è dentro la cucina che sparisce il cibo come  
se fosse pronto per essere mangiato invece  
è solo andato altrove vallo a capire dove  
s'è infilato un pezzo di cuore d'animale  
oppure è il tuo che s'è fermato quando  
m'hai vista entrare –

nella cucina chiusi dentro a rintanare  
sogni televisivi e sguardi melensi e  
come non ci pensi che non mi pensi  
piú da quando la tivú ce lo ricorda  
che non ci siamo lo capisci da quel  
suono che non sei tu a suonare  
ipotesi di piedi anfibrachi e  
brutte notizie  
gocciate  
male

non c'è piú niente da fare  
siamo rotti  
troppi corpi negli schermi  
lí a guardare non vediamo  
siamo inermi  
non c'è piú  
niente da fare troppi figli  
di quei padri  
senza gambe o spolmonati  
come vermi  
strisceremo nelle sabbie  
delle terre troppo arse  
senza tregua delle piogge

o saranno proprio i  
vermi a distruggere  
palazzi (*vedi? crolli!*) pure  
i vermi sanno farlo sono come le  
sementi l'acqua serve  
per gli scambi l'acqua  
serve a respirare  
l'acqua serve ai tegumenti  
(*solamente se da umidi*)

*click clock*

*click clock*

dove andiamo non lo so  
se ti tengo non cadrò  
ma quando finisce la fiera  
saremo piú salvi di prima  
mio Piccolo questo lo so

*click clock*

*click clock*

child-pandemic-bimbo-buon  
se poi dormi sul dolor  
quando tutto sarà sveglio  
come fossimo un disegno:  
nel giardino in mezzo ai fior

*click clock*

*clock o'clock*

questo tempo è l'illusione  
quell'assai piú puntuale  
se mi tieni io non cado  
se non cado me ne vado  
dove tempo batte cuore

il momento del bagno  
è un rimbombo scemo  
com'ero non sarò mai piú e lo sai  
bene tu quando mi guardi che non  
mi somiglio affatto  
dopo l'acqua che non lava dall'arsura  
pezzi di volto mi spostano e basta  
dietro la porta risuono  
dall'umidiccio allo specchio  
mentre colo tutta –

non c'è che la posta come contatto esterno  
non possiamo far altro che ringraziare il  
postino che sfida la sorte coi guanti per  
metterci tutti quanti in contatto lo senti  
che sembra piú calda la carta nel punto  
esatto del guanto con cui te l'ha data?

non ci sono piú andata a vedere  
la Gioconda adesso mi guarda  
frastornata rotonda  
dalla stanza di fianco  
non ho nemmeno potuto  
cercarlo l'aereo  
rimango  
quel sogno di ferro  
battuto e non t'ho  
conosciuto, Gioconda  
rimango  
frastornando  
quel muro della stanza  
di fianco t'osservo e  
m'immergo  
ma non mi trasformo  
in nient'altro che me  
(questo poster, che guardo)



## In your house

*The Cure*, riscrivendo

gioco di notte in casa tua  
come se fossi giorno  
confondi le carte sparglio  
il tuo senso t'immagino  
fuori dal mondo  
che osservo  
fingendo di nuotare  
piú dentro  
nella casa

sprofondo

le ore che prendo  
sono solo silenzio

silenzio  
(*profondo*)  
silenzio.





ARCIPELAGO

ALFREDO LUZI *Dante padre della patria*

Su alcune edizioni ottocentesche della *Divina Commedia*

p. 349

MATTEO MELONI *“Din’ t o scuro”. Sulla nostalgia in Scarabicchi*

p. 363

GIOVANNI ZAMPONI *«ma sto Erba... / V’è domà chi?»*

Diario *sui generis* e un po’ *extra vagans* di una frequentazione  
dai tratti molto amicali

p. 379

ISABELLA DADDI *Itinerari etici della poesia femminile*

Il corpo vulnerabile come risorsa di coabitazione: due casi studio

p. 405



ALFREDO LUZI

*Dante padre della patria*

Su alcune edizioni ottocentesche della *Divina Commedia*

Se si fa riferimento all'importanza che riveste la figura di Dante nei programmi scolastici italiani e nella conseguente acculturazione d'interesse generazionali, e se si pensa al successo mediatico delle letture di Benigni, che hanno anticipato il fiorire di pubblicazioni scritte da critici, storici, letterati, di spettacoli teatrali, di trasmissioni televisive, nel settecentenario della sua morte, si potrebbe credere che la fortuna della *Divina Commedia* sia stata sempre condivisa.

Dall'Umanesimo all'Illuminismo la ricezione della *Divina Commedia* nella società italiana ha invece conosciuto fasi alterne. Accanto ad un processo di legittimazione del valore letterario e culturale del capolavoro dell'Alighieri si è sviluppata una polemica antidantesca che permarrà almeno fino al 1758, data della prima edizione completa delle opere dantesche.

Nel 1525 Pietro Bembo, nelle *Prose della volgar lingua*, esclude Dante dai modelli stilistici per realizzare la *imitatio* dei classici, preferendo Petrarca e Boccaccio; nel 1559 la Controriforma mette all'*Indice dei libri proibiti* il *De Monarchia*; nel 1757 nelle *Lettere virgiliane* Saverio Bettinelli considera Dante «oscuro, irto, propriamente gotico», un giudizio che prevarrà, con alcune rare eccezioni, per tutto il Settecento.

Nell'Italia del Risorgimento, invece, il sommo poeta conosce un'appropriazione ideologica della sua biografia e della sua opera da parte dei patrioti italiani, divenendo

«un riferimento simbolico delle aspirazioni civili ed identitarie della nazione, di cui fu considerato ideale unificatore dal punto di vista linguistico e politico».<sup>1</sup>

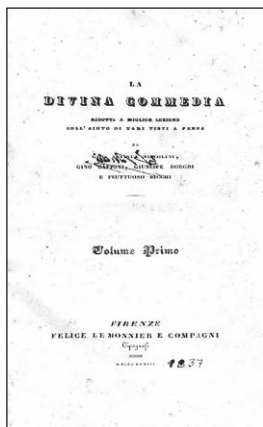
La *Divina Commedia* assurge così a fondamento della costruzione culturale e sociale dell'unità nazionale e si propone nell'immaginario collettivo degli italiani come una delle prime manifestazioni identitarie dell'Italia unita. Nasce il culto di Dante come il primo intellettuale che ha proposto l'uso di una lingua, il volgare, che è tramite comunicazionale tra intellettuali e popolo, e con essa di unificazione politica; insomma "Dante, padre della patria".

Nell'arco di tutto il secolo diciannovesimo vedono la luce numerose edizioni commentate ed illustrate della *Divina Commedia*, frutto di una prospettiva pedagogico-unitaria e di un processo di politicizzazione della letteratura, compendiati, nel 1870, da Francesco De Sanctis nel suo capolavoro critico, la *Storia della letteratura italiana*, in cui il futuro ministro del primo governo Cairoli teorizzava una concezione della letteratura come storia sotto specie letteraria della civiltà di una nazione ed esaltava il patrimonio culturale costituito dai grandi scrittori del passato come *humus* della raggiunta unità del Paese.

Non deve allora sorprendere il fatto che nel 1837 quattro intellettuali impegnati nella vita politica del paese su diverse posizioni ideologiche, Giovan Battista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi, curino per Le Monnier, in Firenze, *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione*.

Niccolini, drammaturgo di successo, è un liberale repubblicano, anticlericale.

Quando fu posto in Santa Croce il monumento a Dante, nel 1830, Niccolini esaltò in una lezione te-



Frontispizio del volume

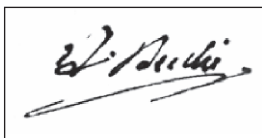
<sup>1</sup> Sapegno Natalino, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 66.

nuta all'Accademia della Crusca, la nazionalità e l'universalità della *Divina Commedia*, invitando i suoi contemporanei a rigenerare la letteratura rifacendosi a Dante «perché non ci serva da modello ma d'esempio».

Gino Capponi, noto pedagogista, ha invece una formazione cattolica che lo spinge su posizioni di moderato riformismo.

Giuseppe Borghi, sacerdote, oppositore del regime borbonico durante la sua permanenza in Sicilia, è autore di *Inni* d'argomento religioso sul modello manzoniano.

Fruttuoso Becchi, anche lui sacerdote, classicista, è il responsabile dell'edizione, come si può dedurre dal fatto che il controfrontespizio del volume porta la firma autografa dello studioso.



Firma di F. Becchi

Tutti e quattro sono soci dell'Accademia della Crusca e in effetti il loro interesse per la *Divina Commedia* è motivato dall'intenzione prettamente linguistica di «ricondurre il testo di Dante a quella originalità primitiva»<sup>2</sup>, attraverso la collazione di numerosi codici fino ad allora poco esplorati. Per questa ragione l'edizione Le Monnier della *Divina Commedia* è detta, nell'ambito degli studi di filologia dantesca “dei quattro accademici”.

Ma, nella *Commedia di Dante Allighieri illustrata da Ugo Foscolo* a cura di Giuseppe Mazzini, pubblicata da un editore italiano che operava a Londra, Pietro Rolandi, nel 1842, la questione linguistica cede il primato a quella politica, anche



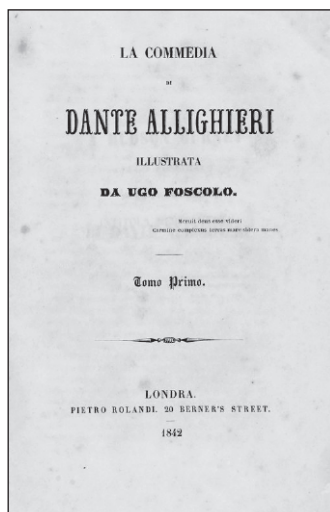
Ritratto di Ugo Foscolo

<sup>2</sup> Becchi Fruttuoso, *Prefazione*, in *La Divina Commedia ridotta a miglior lezione coll'aiuto di vari testi a penna da Gio. Battista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi*, Firenze, Le Monnier, 1837, tomo II, p. III.

se le *Illustrazioni* foscoliane rappresentano «emendamenti del testo della Commedia con l'ausilio di varie lezioni di molti codici consultati»<sup>3</sup>. All'amico e benefattore Hudson Gurney, a cui l'edizione è dedicata, Foscolo confessa, con falsa modestia, di non volersi proporre nelle vesti di commentatore.

In una sorta d'identificazione con le proprie vicissitudini di fuorusciti, Foscolo e Mazzini interpretano Dante come il poeta civile, il politico militante, l'intellettuale impegnato che ha pagato con l'esilio la difesa dei propri ideali. Si delinea così una lettura del capolavoro dantesco laica, antipapale, neoghibellina, in contrapposizione a quella neoguelfa, a cui ad esempio aderirà Niccolò Tommaseo.

Arrivato a Londra nel 1837, dieci anni dopo la morte di Foscolo, agli inizi del mese di giugno 1840, Giuseppe Mazzini ritrova presso il famoso libraio Pickering molti manoscritti di Ugo Foscolo, che costituivano il completamento del lavoro, una ricerca, secondo Mazzini «che costò ad Ugo la vita»<sup>4</sup>. Pur trovandosi in miseria in quegli anni dell'esilio



*Frontespizio del volume*



*Dedica a Hudson Gurney*

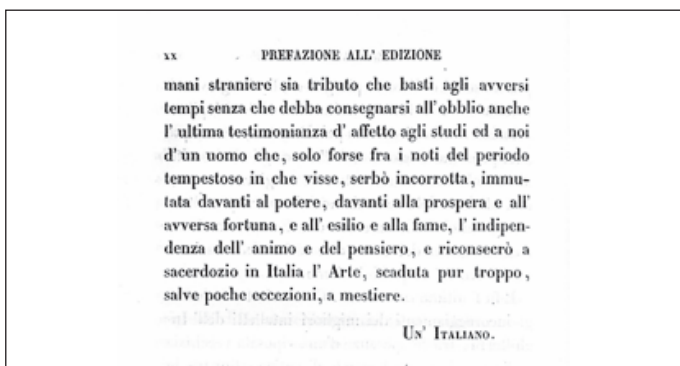
<sup>3</sup> Coltraro Gianni, *Dante, Foscolo, Mazzini e la «Commedia»*, in «Le Muse», gennaio-aprile 2002.

<sup>4</sup> Cit. da Federici Gabriele, *L'edizione foscoliana della Commedia: Mazzini e Rolandi*, p. 5 in *Researchgate.net* 2017.



londinese, Mazzini, con grande tenacia e spirito di sacrificio, riesce a reperire quelle carte che giacevano alla rinfusa e senza nome dell'autore in un angolo della libreria Pickering. Nel 1842 pubblica *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo* con una prefazione a firma semplicemente di «un'Italiano».

Non si tratta di un refuso. Semmai è un caso di ipercorrettismo. La normalizzazione dell'uso dell'apostrofo negli articoli indeterminativi si realizzò a metà del '700 con la grammatica di Salvatore Corticelli (1745) la cui seconda edizione vide la luce proprio nel 1840.



*Chiusura della prefazione*

Definendosi «un italiano» Giuseppe Mazzini riprendeva idealmente il giudizio politico di Foscolo sulla *Divina Commedia*, espresso nella lettera a Gino Capponi del 26 settembre 1826: «è libro da Italiani, ed io m'intesi sempre a illustrarlo per l'Italia presente o futura»<sup>5</sup>.

Mentre le *Illustrazioni* dell'*Inferno* furono scritte dal Foscolo, quelle del *Purgatorio* e del *Paradiso* furono completate da Mazzini in sei mesi sulla base degli appunti dell'autore, non utilizzati a causa della morte del poeta nel 1827.

<sup>5</sup> Alighieri Dante, *La Commedia di Dante Alighieri*, illustrata da U. Foscolo, Londra, Pietro Rolandi, 1842, p. V.

## PREFAZIONE ALL' EDIZIONE

mai pubblicarsi nè trovare chi comperi. Aggiungi la miseria, se passeggiava o perpetua non so, ma fiera di certo ed universale in questo paese; e la letteratura oggimai come cosa di lusso, e più quand'è forestiera, sarà tralasciata da chiunque la coltivava, ed oggi a stento può provvedere alle più fiere necessità della vita. Senza che, a dirne il vero, benchè molti invaniscano a chiacchierarne, pochi intendono Dante; ed è libro da Italiani, ed io m'intesi sempre a illustrarlo per l'Italia presente o futura.

"... è libro da Italiani", dalla prefazione

*Facsimile della scrittura di Ugo Foscolo:*

*Originale di queste sonette, trovansi attaccate dietro al suo ritratto dipinto da F. B. Struacci e possedute dal sig. Hudson Gurney di Londra.*

Solara lo fronte, occhi inavanti intenti;  
 Erin fulvo, emunte guance, ardito aspetto;  
 Labbr tumidi arguti, al viso Lenzi;  
 Capo chino, bel collo, ributo petto:  
 Membra efatte; vestir semplice eleo;  
 Nati i passi, il pensior, gli atti, gli auenti:  
 Prodigio, sobrio; umano, ispidio, schiesso;  
 Avverso al mondo, aversi a me gli eventi:  
 Mesto i più giorni e solo, ognor pensoso;  
 Alle speranze incredulo e al timore;  
 Il pudor mi fa vile, e prode l'ira:  
 L'aura mi parla la ragion; ma il core,  
 Bice di vizj e di virtù, delira —  
 Morte, tu mi darai fama e riposo.

Facsimile della scrittura di Ugo Foscolo

Per Foscolo l'unità della lingua italiana è un presupposto dell'unità politica dell'Italia mentre l'attività letteraria concorre alla costituzione della cultura nazionale.

Egli scrive:

[...] la lingua italiana non è stata mai parlata; che è lingua scritta e non altro, e perciò letteraria e non popolare; — e che se mai verrà il giorno che [...] i letterati non somiglieranno più a' mandarini, e i dialetti non predomineranno nelle città capitali d'ogni provincia; la nazione non sarà moltitudine di Chinesi, ma popolo atto ad intendere ciò che si scrive [...].<sup>6</sup>

la radice delle questioni e de' guai. — E la radice è quest' unica; che la lingua italiana non è stata mai parlata; che è lingua scritta e non altro, e perciò letteraria e non popolare; — e che se mai verrà giorno che le condizioni d' Italia la facciano lingua scritta insieme e parlata, lingua letteraria e popolare ad un tempo, allora le liti e i pedanti andranno al diavolo e dentro a' vortici del fiume Lete in anima e in corpo, e i letterati non somiglieranno più a' mandarini, e i dialetti non predomineranno nelle città capitali d' ogni provincia; la nazione non sarà moltitudine di Chinesi, ma popolo atto ad intendere ciò che si scrive, e giudice di

“... la lingua italiana non è stata mai parlata”

Il processo di mitizzazione di Dante è realizzato anche attraverso la connessione tra poesia e popolo che è uno dei cardini del pensiero risorgimentale (si pensi alla lettura politica di autori come Berchet, Mameli, Leopardi, Manzoni). Nella nota *Al lettore* Foscolo definisce Dante «il creatore della poesia d'un popolo»<sup>7</sup>, e precisa che i suoi studi sulle sue opere sono motivati dall'esigenza di «sdebitarmi verso di lui che mi è maestro non solo di lingua e poesia, ma di amore di patria senza adularla; di forza nell'esilio perpetuo; di longanimità nelle imprese»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>7</sup> Ivi, p. XXIII.

<sup>8</sup> Ivi, p. XXX.

AL LETTORE XXIII

egli è creatore della poesia d'un popolo, e con ingegno straordinario si giova di mezzi ignoti a' sommi artefici che lo avevano preceduto, e inutili a quanti poi li hanno tentati — e finalmente, quand' egli è il primo e solo pittore dell' età sua, e osservatore de' vizi, delle virtù, e de' caratteri di tutti i viventi.

“... è creatore della poesia d'un popolo”

Mazzini riprende le riflessioni foscoliane attribuendo a Dante un ruolo emblematico di unificatore della lingua e di padre della nazione italiana:

Dante è una tremenda Unità: *individuo* che racchiude, siccome in germe, l'unità e l'*individualità* della nazione.<sup>9</sup>

Fiducioso nella funzione aggregante della lingua collega l'opera del sommo poeta alla crescita morale e sociale degli italiani:

Quando saremo fatti degni di Dante, troveremo [...] nelle pagine ch'ei ci lasciava, una lingua.<sup>10</sup>

E introduce, per via linguistica e letteraria, l'idea di patria, che è alla base del pensiero socioculturale di tutto il Risorgimento, pur nella varietà delle soluzioni proposte. L'identificazione tra Dante e l'Italia è totale:

La Patria s'è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro, e tra le zuffe impotenti de' Guelfi e de' Ghibellini, l'*Italia*: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angolo di civiltà alle nazioni, l'Italia come un giorno l'avremo.<sup>11</sup>

Gli studi di Foscolo sulla *Divina Commedia* hanno avuto così il merito di alimentare le speranze di un intero popolo che ha trovato negli scritti degli intellettuali del

<sup>9</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Ivi, p. XV.

Ed è. La Patria s'è incarnata in Dante. La grande anima sua ha presentito, più di cinque secoli addietro e tra le zuffe impotenti de' Guelfi e de' Ghibellini, l'Italia: l'Italia iniziatrice perenne d'unità religiosa e sociale all'Europa, l'Italia angelo di civiltà alle nazioni, l'Italia come un giorno l'avremo. Quel presentimento spira per

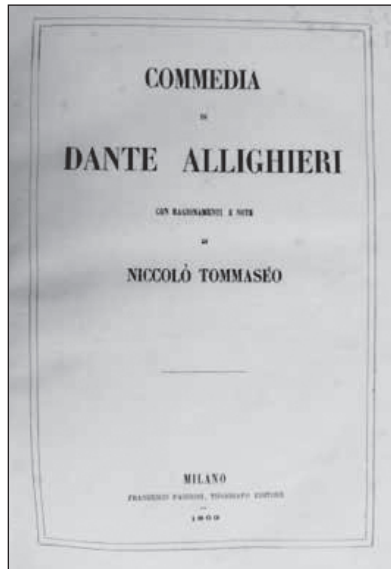
“... La Patria s'è incarnata in Dante”

tempo la voce per trasformare l'utopia dell'unità in progetto politico.

Un altro scrittore, che aveva conosciuto l'esilio, Niccolò Tommaseo, aveva curato con assiduità varie edizioni della *Divina Commedia*, ben prima che sul piano istituzionale fosse realizzata l'unità d'Italia.

Nel 1837 viene pubblicata *La Commedia di Dante Alighieri, col commento di N. Tommaseo*, Venezia, Co'tipi del Gondoliere; nel 1839 esce una seconda edizione; nel 1854 Tommaseo cura la *Commedia di Dante Allighieri, con ragionamenti e Note di Niccolò Tommaseo*, Milano, Per Giuseppe Rejna; nel 1865 ripropone una redazione corredata da immagini presso Francesco Pagnoni in Milano, seguita quattro anni dopo da un'altra con alcune modifiche presso lo stesso editore, che è quella da me consultata.

La connotazione politica in quest'opera è attenuata e i commenti vertono prevalentemente sul contesto storico, sulla biografia del poeta e sul suo valore letterario. Ma si ritrovano ugualmente riferimenti al rapporto poeta-po-



Frontespizio del volume

polo nel *Proemio* in cui Dante è considerato «l'uomo interprete de' dolori di un popolo»<sup>12</sup>.

Dante. Nè le dichiarazioni storiche, nè le estetiche considerazioni, nè le note diligentissime basteranno a dare a conoscere l'anima dell'Allighieri, che è l'anima che agitava il suo secolo, se il lettore con la propria meditazione non se ne crea a poco a poco un concetto, e non sa collocarsi nel vero punto a contemplare l'uomo interprete de' dolori di un popolo.

*Dante interprete de' dolori di un popolo*

A conferma del ruolo culturale che gli editori svolgevano in quel periodo, intellettuali e nello stesso tempo tecnici della stampa, risulta interessante la nota *L'Editore ai lettori benevoli* che Francesco Pagnoni inserisce affermando che

il divino Allighieri è onorato dagli Italiani come il padre della loro letteratura, e il fondatore di quell'unità morale che resistette per tanti secoli alla spada dei conquistatori e del tempo.<sup>13</sup>

E illustra le ragioni su cui si fonda il mito di Dante:

Se un sogno precursore del risorgimento italiano fu in ogni tempo il rinnovato amore e lo studio di Dante, lo è tanto più a' di nostri, in cui gli Italiani intenti a ricostruire la grande unità della patria lo salutano da un capo all'altro della Penisola la più compiuta sintesi della civiltà cristiana, il poeta dell'umanesimo e il padre della lingua in cui s'immedesima la nazione.<sup>14</sup>

Ma le edizioni di Foscolo e di Tommaseo sono pregevoli anche da un punto di vista iconografico e tipografico.

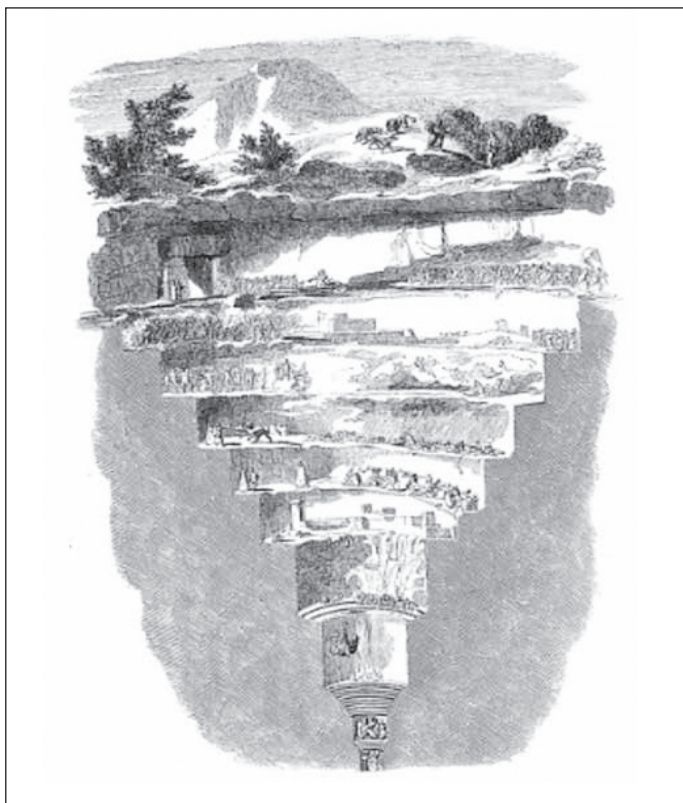
<sup>12</sup> Alighieri Dante, *Commedia di Dante Allighieri, con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, Milano, Francesco Pagnoni Tipografo Editore, 1869, p. X.

<sup>13</sup> Ivi, p. CXIX.

<sup>14</sup> Ivi, p. CVII.

Dopo la scoperta della stereotipografia in Francia nel 1795, introdotta in Italia nel 1829, le tecniche di stampa erano diventate meno complesse. L'uso del *cliché* e della lastra zincata permetteva la stampa d'immagini e aumentava quella che Benjamin chiama la riproducibilità tecnica dell'opera. L'inserimento d'illustrazioni nel corpo del volume aveva lo scopo di ampliare la percezione del lettore in una sinergia tra parola e icona che dilatava l'incisività del messaggio, favorendo la conoscenza dell'opera di Dante anche presso un pubblico non limitato alla classe dei colti.

Non a caso nell'edizione foscoliana si trovano illustrazioni topografiche dei tre mondi della *Commedia*

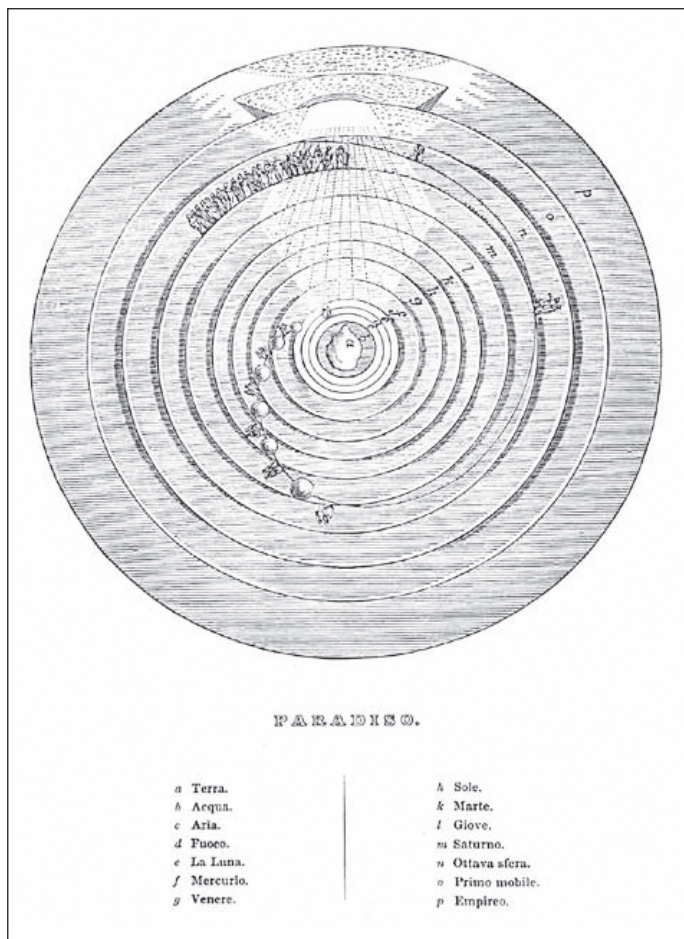


*Inferno*



*Purgatorio*





Paradiso

Nell'edizione del Tommaseo, otto anni dopo le famose incisioni dantesche di Gustave Doré, vengono riprodotte delle acqueforti «eseguite sopra Giotto, Nello Fiorentino e Pietro Lombardo dal distinto pittore Faruffini Federico» come riportato nel retrocopertina.

Ma qual è oggi la lezione che Dante ci ha lasciato? Il testo stesso della *Divina Commedia*, nel suo svilupparsi come viaggio, come processo fisico e gnoseologico, fatto d'incontri, scontri, confronti, ci propone di abbandonare una idea monolitica d'identità nazionale e di aprirci alla diversità, all'alterità, perché, come ha scritto Primo Levi, che ha fatto di Dante il suo scrittore guida nel salvarsi dal lager, "l'ibrido è la vita."



*Dante e Virgilio*

MATTEO MELONI

“Dint’ ‘o scuro”. Sulla nostalgia in Scarabicchi

In una sua nota raccolta di saggi Claudio Magris scrive che «la poesia moderna è spesso nostalgia della vita: non di una sua forma particolare e determinata di cui si lamenti la mancanza o di qualche bene la cui privazione la rende dolorosa e infelice, ma della vita in sé, come se essa stessa fosse assente»<sup>1</sup>. A sostegno di ciò l'autore cita una delle poesie piú rappresentative della nostalgia moderna, una lirica di Hugo von Hofmannsthal (*Momento*), in cui il poeta rimpiange l'infanzia perduta attraverso l'immagine di un uomo che di sera passa su una nave davanti alla sua città natale, vede i luoghi a lui familiari e se stesso ancora bambino sulla riva. L'uomo vorrebbe fermarsi e rispondere a un lume che lo saluta dalla finestra, ma la nave lo porta via lontano. La poesia lirica moderna, piú di altri generi letterari, ha saputo tracciare – ci suggerisce Magris – la mappa di quell'«arcipelago»<sup>2</sup> sentimentale della nostalgia, riflettendo non solo sul valore dell'esistenza perduta, ma anche sullo stato di orfanità in cui sono gettati gli individui nel mondo.

Che la poesia di Francesco Scarabicchi (1951-2021) ricomponga il trauma dell'orfano, è cosa nota da tempo<sup>3</sup> – specialmente il primo Scarabicchi, quello di *La porta murata* (Residenza, 1982), *Il prato bianco* (L'Obliquo, 1987,

<sup>1</sup> C. Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>2</sup> Cfr. E. Borgna, *La nostalgia ferita*, Einaudi, Torino 2018.

<sup>3</sup> Cfr. A. Tricomi, *La misura dell'orfano*, in “Nuovi Argomenti” (25, 2004). Ora anche in, in F. Scarabicchi, *Il cancello*, peQuod, Ancona 2018.

poi ripubblicata nella collana bianca di Einaudi nel 2017) e *Il viale d'inverno* (L'Obliquo, 1989). L'orfanità del poeta, prima di tutto biografica (Scarabicchi perde il padre all'età di dieci anni) si riverbera nel senso di esilio e di lontananza che il soggetto avverte nei confronti del mondo, perennemente invaso da un *altrove*. Un *altrove* di tempo, innanzitutto, con gli affondi che infliggono i ricordi, ma anche di luoghi: si direbbe un *alibi* assoluto, *altrove* di ogni *altrove*, inaccessibile. Nella poetica di Scarabicchi l'Io lirico nasce per sottrazione, per mancanza, e per tale ragione si fa portavoce del passato proprio e altrui, come categoria dell'esistenza minacciata dall'oblio<sup>4</sup>. E lo fa portando «in salvo dal freddo del parole»<sup>5</sup>, quale unica reazione della lingua della poesia all'irreversibile cancellazione operata dal tempo. La scrittura è l'unico rimedio alla consumazione, al nichilismo cui le cose tendono per natura: tutto ciò che esiste è destinato a svanire («*Camminiamo un po' tutti | rasentando il muro | chi prima, chi dopo, | per finire, | come quella canzone, || dint' 'o scuro*»<sup>6</sup>). Lo stesso Scarabicchi, del resto, afferma: «non posso guardare a nulla di ciò che è vivo senza cercare di *vedere* l'immagine della morte»<sup>7</sup>. Per il poeta ogni attimo del presente è “semel-fattivo”, in quanto accade tragicamente una volta sola in tutta l'eternità, senza possibilità di ritorno. Un presupposto, questo, da cui partire per leggere tutta la produzione di Scarabicchi. Per di più, negli ultimi libri, da *L'esperienza della neve* (2003) al postumo *La figlia che non piange* (2022), i testi espressamente attraversati dal tema della nostalgia, che Jankélévitch definiva la «miseria dell'irreversibile»<sup>8</sup>, si intensificano, oscillando tra due poli fondamentali: da un lato il desiderio del *nostos*, del ritorno,

<sup>4</sup> Cfr. A. Tricomi, *La misura dell'orfano*, cit.

<sup>5</sup> F. Scarabicchi, *Il prato bianco*, Einaudi, Torino 2017, p. 3.

<sup>6</sup> Da *Antefatti*, in F. Scarabicchi, *Il viale d'inverno* (1989).

<sup>7</sup> F. Scarabicchi, in *Poesia e tempo. Con saggi e interventi di Paolo Ruffilli, Giuseppe Bonaviri, Marzio Pieri, Marco Guzzi e altri*, Il lavoro editoriale, Ancona 1988, p. 105.

<sup>8</sup> V. Jankélévitch, *La nostalgia*, in A. Prete (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

dall'altro la coscienza della sua impossibilità. Di qui il senso di esilio – ricorda Antonio Prete – come tratto intimo della nostalgia<sup>9</sup>, soprattutto dal romanticismo in poi.

Nelle pagine che seguono tenteremo un percorso sul sentimento della nostalgia nella poesia di Scarabicchi, attraverso le sue varie manifestazioni, tra desiderio e trascendenza, orfanità ed esilio, memoria e oblio, presenza e lontananza. Seguendo il percorso evolutivo della sua poesia, sviluppatosi attraverso macro-temi ricorsivi e circolari<sup>10</sup>, ci poniamo l'obiettivo di portare alla luce e interpretare alcuni significati che la nostalgia assume nell'opera di Scarabicchi.

### *Definire la nostalgia*

Come sappiamo, "nostalgia" è parola moderna. Benché di etimo greco, è un neologismo di fine Seicento, coniato quando l'alsaziano Johannes Hofer si laurea in medicina a Basilea con una tesi dal titolo *Dissertatio medica de nostalgia* (1688). Compare così la parola nostalgia, dall'ambito medico, per discutere le cause e i rimedi di quella che a quel tempo nelle Alpi bernesi era indicata come *Heimweh*: il dolore mortale che i soldati inviati al fronte provavano per la lontananza da casa, e insieme il desiderio ossessivo di volervi tornare. Hofer individuava nella malattia i sintomi di una *imaginatio laesa*, conseguenza di quella che chiameremmo oggi una carenza socioaffettiva. Senza ricostruire in questa sede l'intera storia del termine "nostalgia"<sup>11</sup>, ci basti sapere che da quando fu inserito, a cura di Albrecht von Haller, come voce del *Supplément* dell'*En-*

<sup>9</sup> A. Prete, *Trattato sulla lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

<sup>10</sup> Cfr. C. Dalmasso, *La porta murata di Francesco Scarabicchi* (1982), in S. Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. III, PensaMultimedia, Lecce 2019. Opportunamente Dalmasso cita lo stesso Scarabicchi, che riconosce nella sua poesia temi «che giocano il loro zodiaco fra poche coordinate, sempre le stesse» (F. Scarabicchi, in *Poesia e tempo*, cit., p. 107).

<sup>11</sup> Cfr. A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, cit.

*cyclopédie* (1777), la parola ha ampliato notevolmente il suo campo semantico, circolando veloce per tutta Europa. Per ogni lingua si colloca a fianco di termini già noti quali *mal du pays*, *añoranza*, *homesickness*, *saudade*, etc. etc., e contribuisce a delineare una costellazione emozionale che non è piú esclusivamente patologia. Da quel punto in poi, la nostalgia non viene piú considerata una malattia, ma piuttosto un viluppo di sentimenti riconoscibile in quello stato «agrodolce»<sup>12</sup> della psiche che nasce dal senso di esilio da un tempo o da un luogo che non ci appartiene piú, in quanto passato o lontano, irrecuperabile o irraggiungibile. Appropriate le parole di Jankélévitch, che definisce la nostalgia come «una melanconia resa umana dalla coscienza, che è coscienza di qualcos'altro, coscienza di un altrove, coscienza di un contrasto tra passato e presente»<sup>13</sup>. C'è sempre insomma, nella mente degli esseri umani, un passato e un altrove inattingibili al presente.

Tuttavia, come ricorda Starobinski<sup>14</sup>, se la storia dei sentimenti coincide con la storia dei termini entro cui l'emozione si è enunciata, parlare di nostalgia è parlare della nostalgia nell'arte, nella letteratura e nella filosofia, intesa in termini sempre piú letterari e sempre meno scientifici<sup>15</sup>. La poesia, in particolare, sembra avere un rapporto privilegiato con questo sentimento. Anzi, potremmo affermare che è proprio la poesia ad aver contribuito a trasformare la nostalgia da malattia a sentimento, in quanto:

La poesia incorpora il silenzio come materia stessa del dire, e intraprende con la lingua, una lotta singolare e strenua contro l'oblio [...] quel che è finito torna ad avere una nuova presenza, quel che è vinto

<sup>12</sup> C. Mirabelli, *Nostalgie. Sguardi sul dolore del ritorno*, Abstract della lezione a Philo - Milano, 4 marzo 2012, Philo ©2012, p. 5.

<sup>13</sup> V. Jankélévitch, *La nostalgia*, cit., p. 119.

<sup>14</sup> Cfr. J. Starobinski, *Il concetto di nostalgia*, in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, cit.

<sup>15</sup> Nella psicanalisi, a differenza della malinconia, la riflessione sulla nostalgia non è evidente. In Freud, per esempio, non c'è una trattazione sistematica, ma osservazioni sparse. Interessante però notare che Karl Jaspers si laureò in medicina nel 1909 con una tesi su Nostalgia e criminalità.

dalla sparizione torna a mostrarsi come vivente, quel che è perduto ritrova una sua figurazione. [...] La poesia dischiude il colloquio con quello che non c’è piú.<sup>16</sup>

Complice il romanticismo, nell’Europa del XIX secolo si assiste al fiorire dell’arcipelago-nostalgia, che poi il XX secolo ha tentato di rielaborare in chiave storica e non piú solamente biografica. Da Hölderlin a Baudelaire, da Leopardi a Caproni, e, appunto, a Scarabicchi, la poesia ha mostrato che il desiderio del ritorno può essere «liberato dalla sua condanna dell’impossibile, può trasformarsi in un’efflorescenza di immagini, in un’animazione di parvenze»<sup>17</sup>. La poesia può diventare allora una «residenza» per la parola che accoglie quei lacerti di lontananza, di tempi e di spazi salvati dall’oblio, che è la lontananza raccolta «al di fuori del linguaggio»<sup>18</sup>, come nel testo di apertura dell’ultima raccolta di Scarabicchi, *La figlia che non piange* (Einaudi, 2022): «Non c’è altro luogo, credimi che questo, | tutto il bianco possibile, la pagine | poi quelle formiche delle righe | a dire il poco, il molto che noi siamo». Il bianco della pagina è luce nel buio del tempo impietoso che divora l’esistenza attimo dopo attimo, che opacizza i ricordi, consuma la materia e in ultimo si nega ad ogni visione diretta. Ma Scarabicchi sa anche che la scrittura non arriva davvero a chiarire i misteri dell’esistenza; tuttalpiú, ci dice qualcosa su cosa siamo disposti a fare pur di conservarla:

non tanto di una vita dice la scrittura  
ma del niente in cui te la riduce  
e l’illusione precaria d’ogni verso  
credendo di salvarlo almeno in parte  
quel lucente frammento tolto al buio,  
quell’ora di granelli che si disperde,  
quel segreto mistero inesistente.

<sup>16</sup> A. Prete, *Nostalgia e poesia*, in A. Prete (a cura di), *Nostalgia*, cit., pp. 164-166.

<sup>17</sup> Ivi, p. 167.

<sup>18</sup> A. Prete, *Trattato della lontananza*, cit., p. 78.

## *L'orfano e l'esilio*

La prima opera di Scarabicchi, *La porta murata* (1982), ha come tema principale la morte. Una morte non figurata però nella sua tragica e attuale presenza, ma piuttosto *in absentia*: una morte velata agli occhi dei vivi che ne hanno solo esperienza indiretta, mediata, come riapparsa in sogno da un passato lontano. Ma se la fine è già nel passato, il presente può esserne la rielaborazione linguistica, poetica, come si evince fin dalla dedica al padre defunto («*a mio padre | che nell'anno dei mesi morti | compì il viaggio*»). La condizione dell'orfano è la conseguenza irreversibile della morte – la morte del genitore – che si fa stampo indelebile sull'identità del figlio («La mancanza, in fondo, come dirla?»<sup>19</sup>). Tuttavia, l'assenza, il vuoto, la privazione ingiusta diventano, da traumi, sguardi sul mondo, lenti che consentono di osservare il reale nella sua transitorietà, scrostandone la superficie, cogliendo un nucleo trans-temporale e trans-spaziale. Una simile percezione non è però epifanica, non apre cioè a nessuna verità extra-testuale, semmai produce ritmiche interrogazioni sullo stato delle cose («come tornare indietro?» o «Chissà | se il silenzio gli portò | la memoria dei passi, | lo strano irripetibile frullare, | sulla neve, | delle scarpe e dei passerì?»<sup>20</sup>). Come scrive Fabio Pusterla, «prima della scrittura [di Scarabicchi] non c'è nulla: solo un reale sonnambolico privo di significato, brusio diffuso che non sa essere voce [...] La poesia è generata dal niente, dall'assenza che si fa insopportabile»<sup>21</sup>. È quell'assenza costitutiva della nostalgia, che si rivolge sempre e comunque verso ciò che non c'è, che ci rende orfani della realtà, la quale sembra ridursi al niente, cancellarsi sotto un manto di neve<sup>22</sup> («Le mie

<sup>19</sup> *Il catino di smalto*.

<sup>20</sup> Rispettivamente da *La cristalliera* e *L'ospite*.

<sup>21</sup> F. Pusterla, *Il difficile realismo di Francesco Scarabicchi*, in Id., *Il nervo di Arnold*, Marcos y Marcos, Milano 2017.

<sup>22</sup> La neve è immagine ricorrente di consunzione nella poesia di Scarabicchi.



povere cose di una vita, | è bastata la neve a cancellarle» o «sotto la tanta neve | che, cadendo, sbiadiva, | non rammento, | se il tuo nome o il mio | sul documento»). La neve, del resto, è immagine archetipica della cancellazione, contraltare di quell'altro scenario nullificante che per alcuni scrittori fu il deserto. Scenari accecanti, per meditare la sparizione e la finitudine: il nulla. Scriveva a tal proposito Edmond Jabès: «Non pensiamo la morte, il vuoto, il niente, il Nulla, ma le loro innumerevoli metafore: un modo per dare i contorni all'impensato»<sup>23</sup>. Come per Jabès, il pensiero nel deserto affronta il suo limite, l'impensato che schiaccia l'individuo, attraverso la scrittura («la parola di sabbia»), così per il poeta marchigiano l'esistenza misura il suo perimetro con gli strumenti della poesia.

Nella poesia di Scarabicchi la parola è affidata alle meccaniche del ricordo, con la sua natura liminare e insieme congiuntiva: i tempi verbali al passato remoto sanciscono sì l'irrecuperabilità del tempo perduto, ma anche la sua puntualità epica, come se ogni elemento estratto dal passato vibrasse nitidamente di un'intensa luce propria: «Nel luglio di un'estate tardiva | lungo la costa, sotto il sole | la sosta fu assai breve, | passando fra oleandri e aiuole, la casa delle palme». Questi versi sono estrapolati dal testo che dà il titolo alla raccolta (*La porta murata*) e ricostruiscono lo scenario primordiale, come un *big bang* dal quale derivano tutte le immagini: un uomo fermo, inquadrato dal collo in giù, vestito in «bianco di lino», fumando «fermo al cancello» che dice ««Guarda, | c'è ancora il segno | della porta murata»». La "porta murata" è sia la ferita rimarginata, la cicatrice, che ricorda il doloroso passato, sia un possibile varco, il segno che apre il presente a un'ampiezza che raccoglie tutti i tempi disparati, in una agostiniana circolarità («Appartenere al tempo senza tempo, | alla cenere tiepida dei mesi», scriverà in *L'esperienza della neve*). Come «il segno dei quadri alle

<sup>23</sup> E. Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta*, a cura di A. Prete, SE, Milano 2005, p. 54.

pareti» della poesia in apertura (*Mais ou sount...*<sup>24</sup>), o una camera abitata fino a poco prima («le stanze vuote come gusci d'uovo»), il restante è ciò che invita ad essere decifrato. La fine non è che l'inizio di qualcosa («Tutto comincia | dove termina la fine»<sup>25</sup>), almeno di tutto ciò che può avere nome, che si può cioè “conservare” («dico piano il tuo nome, lo conservo | per l'inverno che viene, come un lume» scriverà nella poesia di apertura al *Prato bianco*). Il problema allora non è più morire, ma vivere («“I vivi di qui, adesso | dove sono?”») nel *qui e ora* con la consapevolezza di essere di passaggio in una «felice vacanza che non dura» (*La salita*<sup>26</sup>). La nostalgia, in questo senso, è ossessione del futuro anteriore, del “saremo stati” tragicamente irripetibile, per cui anche il presente è filtrato con la nostalgia del passato, in quanto è destinato a svanire. È come se il presente fosse una specie scrittura in prosa che facendosi passato si trasforma in versi, ritmo e suono, dietro un incanto seducente che invade e occupa la mente. Può sembrare paradossale, ma l'attenzione di cui è degno il presente, per il nostalgico, è la sua “passabilità”, il suo poter diventare passato con dignità di memoria. A tal proposito, Dalmasso scrive che Scarabicchi attribuisce un «plusvalore» al presente, attraverso la poesia come «iper-valorizzazione»<sup>27</sup> dell'attimo. L'Io lirico cerca così di ricostruire gli attimi del passato, rapportandoli al presente, creando un circuito di significazione continua, come si evince da numerosi testi de *Il viale d'inverno* (1989), tra i quali, *Il cancello*: «Al cancello dei morti | si impigliò il foulard | e ancora lo conservi | assieme all'istantanea | che il tedesco gentile ci scattò d'estate || quella di noi più giovani | col fondo di filari bianchi». Il cancello metaforicamente che separa i vivi dai morti era

<sup>24</sup> Il riferimento è Villon, precisamente alla *Ballata delle dame del tempo che fu* (*Ballade des Dames du temps jadis*), dove l'autore francese evoca il nome di celebri donne del passato, sublimandone la morte.

<sup>25</sup> Da Liebl.

<sup>26</sup> Da *L'esperienza della neve*.

<sup>27</sup> C. Dalmasso, *La porta murata*, cit., p. 4.

già «oggetto-totem»<sup>28</sup> nella *Porta murata* e qui si conferma varco attraverso cui connettere passato e presente, fondendoli in un’unica fluida temporalità, e acuendo il senso di nostalgia che ne deriva:

Di te resta l’immagine  
 bionda che dal cancello  
 ridi stringendo in mano  
 un fiore d’oleandro,  
 un’istantanea d’album  
 che tengo cara  
 ora che tutto è andato  
 così come scompaiono  
 i treni nel silenzio.

In questo, la condizione assoluta dell’orfano, come ci ricorda María Zambrano<sup>29</sup>, è affine a quella dell’esiliato, poiché vive di un continuo reiterarsi della lontananza e restituisce al soggetto un mondo sempre in parte alieno, a cui si appartiene per estraneità: «Non è stato un ritorno il riapprodare | all’isola nascosta della casa» (*Mais ou sount...*). Soprattutto da *Il prato bianco* (1997) in poi, specialmente in *L’esperienza della neve* (2003) e in misura più lieve in *L’ora felice* (2010), lo sradicamento accende nell’io-orfano-esiliato una certa predisposizione alla visione malinconica e onirica, attraverso uno sguardo orientato al di fuori del presente storico, alla ricerca di una qualche trascendenza. Del resto, l’esule, come l’orfano, conduce una doppia vita, in preda alla distrazione cronica, per cui egli è «contemporaneamente qua e là, né qui né là, presente e assente, due volte presente e due volte assente [...] come un sonnambulo»<sup>30</sup>. E la soglia del sonno in Scarabicchi assume un valore fondamentale, poiché è proprio nei paraggi del sonno che l’io partecipa, da straniero tra gli stranieri, a quella «repubblica lontana»<sup>31</sup> (Jankélé-

<sup>28</sup> Ivi, p. 13.

<sup>29</sup> Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

<sup>30</sup> V. Jankélévitch, *La nostalgia*, cit., p. 119.

<sup>31</sup> Ivi, p. 120.

vitch), tra quei territori «più lontani e vicinissimi» (*Frammenti dalla vigilia*, 7):

Prima del sonno vedo  
paesi non lontani  
nell'inverno,  
sotto il tardo  
levarsi della luna<sup>32</sup>

Per Scarabicchi sono quei luoghi «giovani per sempre» (*Secondo preludio*), quell'altrove presente e assente da cui arrivano «brevi fiati, | senza nome | bisbigli di memoria» (*Terzo preludio*). Come il teatro di una seconda scena sognante che si svolge parallela all'esistenza quotidiana, fuori dai suoi confini. L'orfano e l'esiliato sembrano attraversati da un moto sotterraneo di pensiero retrospettivo che non è semplicemente memoria, ma una falda, un fiume ctonio che porta alla luce barlumi di conoscenza («l'appena che ricordi nel risveglio»<sup>33</sup>) che si dà per ossimori e paradossi («ti mancherà ciò che è con te per sempre», *Frammenti dalla vigilia*, 6). A differenza però della ricordanza leopardiana, che consisteva nel ritorno di «immagini antiche», nelle quali il poeta coglieva l'occasione per coniugare storia e natura, bellezza e caducità (si pensi agli occhi ridenti e fuggitivi di Silvia), in Scarabicchi il ricordo passato è incastonato nella materialità del presente, negli oggetti che sopravvivono all'oblio degli esseri umani: «Resistono gli oggetti [...] Solo ciò che è concreto sopravvive: lo scheletro, un anello, i denti»<sup>34</sup>.

Tuttavia, mentre l'altrove di una nostalgia che definiamo «chiusa» è un oggetto preciso verso cui si rivolge il *nostos* (Itaca per Odisseo, ad esempio), la nostalgia «aperta», almeno da Baudelaire in poi, indirizza la sua *imagianatio* verso il paese indeterminato e mai conosciuto, verso un

<sup>32</sup> *Prima del sonno*, in F. Scarabicchi, *Il prato bianco*, p. 32.

<sup>33</sup> *Il segreto*, 8.

<sup>34</sup> Tratto dalla sezione *Le cose* (*L'esperienza della neve*), la cui epigrafe di Borges recita: «Dureranno più in là del nostro oblio; i non sapranno mai che ne siamo andati».

*alibi* assoluto («Torni dove non eri, da distante»<sup>35</sup>). Ed è proprio in quella dimensione che l'Io sembra poter concepire il ricongiungimento con il Tu, per quanto effimero e sul punto di svanire, come il nome pronunciato al momento di un saluto: «non vita ma il semplice saluto | che ti lascia, carezza mia furtiva, | se scompari e mai piú per questa notte | posso con te confondermi, mai piú» (*Il segreto*, 9)<sup>36</sup>. Oltretutto, l'addio è un'altra importante figura della nostalgia: è l'istante che raccoglie il tempo vissuto, «esperienza della lontananza prima che la lontananza ci sia davvero»<sup>37</sup>, spleen e malinconia. Il saluto può essere anche solo «un cenno appena con la mano, il gesto | stabilito da sempre e inconfessato» (*Un cenno appena*)<sup>38</sup> che lascia un'infinita attesa da scontare («l'insonnia fedele in cui ti aspetto», *Il segreto*, 29). Vengono in mente a questo punto i versi di Mark Strand: «È vero come ha detto qualcuno, che | in un mondo senza paradiso tutto è addio» (*It is true, as someone has said, that in | A world without heaven all is farewell*)<sup>39</sup>. Anche l'amore per Scarabicchi è esperienza di addio, di scissione dal mondo, da cui rimane una mistica affidata alla parola, che si nutre platonicamente piú di lontananza che di vicinanza, soprattutto nei testi dell'*Ora felice*:

Mi condanna l'azzurro delle vene,  
l'ombra lontana che non sa tornare,  
le lettere del nome femminili.

Chissà dov'ero prima d'esser qui,  
chissà chi ero prima d'esser te  
che scivoli discreta da un foulard  
e sei un numero civico, una via  
del chiuso mondo che mi tiene fuori.

<sup>35</sup> *Chissà lontano quanto*, da *L'esperienza della neve*.

<sup>36</sup> Da *L'ora felice*.

<sup>37</sup> A. Prete, *Trattato della lontananza*, cit., p. 15. Su tutti gli addii svertta il dantesco *Te lucis ante terminum* dell'Antipurgatorio, cantato dalle anime all'ora del tramonto: «Era già l'ora che volge il disio | ai naviganti e internerisce il core | lo di ch'han detto ai dolci amici addio» (*Purg.* VIII, 1-3).

<sup>38</sup> Da *L'esperienza della neve*.

<sup>39</sup> Mark Strand riprende qui il Wallace Stevance di *Waving Adieu, Adieu, Adieu*.

L'azzurro, qui, è il colore della lontananza. Anche Leonardo da Vinci nel suo *Trattato della pittura* (1540) parlava delle gradazioni ottiche di questo colore così adatto a esprimere tutto il sapere della distanza, dove l'occhio dialoga con la luce che investe le cose: «quando il sole fa rosseggiare i nuvoli dell'orizzonte, le cose che alla distanza si vestivano d'azzurro saranno partecipanti di tal rossore, onde si farà una mistione infra azzurro e rosso, la quale renderà la campagna molto allegra e gioconda»<sup>40</sup>. La «condanna» è la lontananza entrata «nelle vene», fattasi idiopatica nostalgia. Perenne ricerca di un'«ombra» di cui si riesce ad avvicinare solo il «nome». Così il tempo anteriore sgorga nel presente, chiede asilo perenne, senza dare generalità (quel «chissà dov'ero», «chissà chi ero»). Ancora palpitante di vita, l'ombra sfugge per gli agostiniani quartieri della memoria, scegliendo una «via», un «numero civico», forse ignoto, da trovare. La chiusa torna a sancire l'esclusione dell'Io, la privazione del futuro con l'approssimarsi della fine che ci lascia «fuori». *L'ora felice* è costellata di figure dell'evanescenza, attraverso cui l'Io diviene a se stesso un fantasma discreto, un «ospite muto che si fa da parte» (*Il segreto*, 5), come sembrano confermare i seguenti lacerti ancora tratti dal poemetto *Il segreto*:

Sono l'ombra discreta che t'assiste,  
la presenza leggera di chi guarda,  
il nome che si scioglie al primo sole». <sup>(2)</sup>

[...]  
svanirò dove il giorno giunge quieto,  
sarò niente ai tuoi occhi addormentati <sup>(8)</sup>

Se mi guardi, ogni volta,  
tutta l'eternità che mi rimane  
dissipi come neve, la cancelli  
portandomi in segreto alla mia fine <sup>(24)</sup>.

<sup>40</sup> Ma si pensi anche, per esempio, al «purissimo azzurro» stellare della *Ginestra* leopardiana.

Anche gli aspetti stilistici, nella poesia di Scarabicchi, sembrano definire una lingua della nostalgia: dal “monachesimo lessicale” di cui parlava Enrico Testa, con il quale il poeta custodisce una selezione chiusa del vocabolario, con ricorrenze e ritorni continui, al «minimalismo»<sup>41</sup> di una chiarezza formale che tuttavia non rinuncia all’asserività. La necessità del *nostos* è formalizzata proprio dalla ripetitività che, come sostiene Galaverni<sup>42</sup>, è rituale e formulare, indice di una radice ossessiva. Lo stesso Scarabicchi al riguardo scrive: «Solo dopo aver riletto il libro mi sono accorto della reiterazione di alcuni sostantivi come, ad esempio, luce, ansia, nome, ombra, inverno. Ho capito che sono con me da tanto e abitano, da tanto, il lessico della mia emozione e della mia percezione, soglia delle parole care»<sup>43</sup>. Per quanto riguarda la metrica, mentre nelle prime opere abbondavano versi corti e versicoli, negli ultimi libri vi è un assestamento sugli endecasillabi (soprattutto) e settenari, di cui si accentua la cantabilità. Anche la musicalità del verso, comunque mai eccessiva, sembra tendere a un tono elegiaco, sulle orme dei maestri (soprattutto Leopardi, Saba, Penna e Caproni).

La conclusione del percorso poetico di Scarabicchi coincide con la fine della sua vita. Nel suo ultimo, «testamentario»<sup>44</sup> libro (*La figlia che non piange*, 2022), pubblicato postumo, si avverte subito una tensione malinconica verso la fine (l’autore era malato da tempo): «Si decida il contabile del tempo | a restituirci gli anni non vissuti, | tutti i sogni, le cose, i persi sguardi, | le idee che vanno, veloci, a scomparire», *Prologo*. Ma la *meditatio mortis* non è il vero nucleo principale dell’opera, come può sembrare ad un primo sguardo: lo è, semmai, il futuro, il tempo che verrà dopo per chi resta («Tu sei colei che devo abbandono»).

<sup>41</sup> C. Dalmasso, *La porta murata*, cit., p. 20.

<sup>42</sup> Cfr. Galaverni R., *Francesco Scarabicchi*, in R. Galaverni (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guarraldi, Rimini 1996.

<sup>43</sup> F. Scarabicchi, *L’esperienza della neve*, Donzelli, Roma 2003, p. 138.

<sup>44</sup> A. Airaghi, *Il poco e il molto che siamo*, recensione a *La figlia che non piange*, [www.ilpickwick.it/index.php/letteratura/item/4608-il-poco-e-il-molto-che-siamo](http://www.ilpickwick.it/index.php/letteratura/item/4608-il-poco-e-il-molto-che-siamo).

nare per salvarti», *Brine*). L'Io sembra proiettare oltre di sé, del proprio tempo, un discorso ulteriore che attende parole e gesti altrui: «S'apre di nuovo ciò che qui si chiude, | l'alfabeto contento, i sostantivi, | la sua discreta musica, la vela | che guarda l'orizzonte degli approdi | al giungere al limite, al tornare». La nostalgia dell'individuo non si chiude più nell'Io, ma si apre ad una collettività<sup>45</sup>, per una sorta di compensazione della perdita di possibilità non realizzate. Il tornare, appunto, non può che essere un prendere congedo da sé, dal proprio passato considerato l'unico tempo a disposizione. In ciò la nostalgia si fa foriera di una speranza inedita, sul ciò-che-potrebbe-essere, sulla nascita. Se la nostalgia – secondo Pontalis – idealizza non tanto il passato ma ciò che muore, con l'augurio di trovare da qualche parte «il proprio paese natale, quello dove la vita rinasce»<sup>46</sup>. La continuità delle rinascite, più che l'eternità immobile, sembra il cuore dell'ultima nostalgia di Scarabicchi. Nostalgia come metafora della vita:

Un'altra età del tempo adesso chiama,  
di passi e di parole, un altro viaggio,  
nell'intenso clamore del mattino.

<sup>45</sup> Cfr. P. Jedlowski, "Nostalgia: strumentalizzazione politica e pluralità di significati", in M.E. Tonizzi (a cura di), *Memoria, nostalgia, utopia. Il potere politico dei sentimenti*, in «Italia contemporanea», n. 263, 2011.

<sup>46</sup> J.B. Pontalis, *Finestre*, tr. it., edizioni e/o, Roma 2001, p. 39.



BIBLIOGRAFIA

- Aa.Vv., *Poesia e tempo. Con saggi e interventi di Paolo Ruffilli, Giuseppe Bonaviri, Marzio Pieri, Marco Guzzi e altri*, Il lavoro editoriale, Ancona 1988.
- Borgna E., *La nostalgia ferita*, Einaudi, Torino 2018.
- Dalmasso C., *La porta murata di Francesco Scarabicchi* (1982), in S. Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. III, PensaMultimedia, Lecce 2019.
- Galaverni R. (a cura di), *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini 1996.
- Jabès E., *Il libro della sovversione non sospetta*, a cura di A. Prete, SE, Milano 2005.
- Magris C., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino 2014.
- Pontalis J.B., *Finestre*, edizioni e/o, Roma 2001.
- Prete A. (a cura di), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milano 2018.
- Prete A., *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Pusterla F., *Il nervo di Arnold*, Marcos y Marcos, Milano 2007.
- Raffaelli M., *Haiku*, in Id., *Novecento italiano: saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Sossella, Bologna 2001.
- Scarabicchi F., *Il cancello: 1980-1999*, PeQuod, Ancona 2001.
- Scarabicchi F., *L'esperienza della neve*, Donzelli, Roma 2003.
- Scarabicchi F., *L'ora felice*, Donzelli, Roma 2010.
- Scarabicchi F., *La figlia che non piange*, Einaudi, Torino 2021.
- Scarabicchi F., *Il prato bianco*, Einaudi, Torino 2018.
- Tricomi A., *La misura dell'orfano*, in "Nuovi Argomenti" (25, 2004).



GIOVANNI ZAMPONI

«*ma sto Erba... / l'è domà chi?*»

Diario sui generis e un po' extra vagans  
di una frequentazione dai tratti molto amicali

*I misteri di San Ruffino*

Fu un giorno di primo luglio del 2002. Al Vecchio Tasso, tra i boschi di Smerillo, mi attendevano Luciano Erba e la sua splendida consorte, per un breve *tour* tra alcune *mira-bilia* del territorio fermano. Erano ospiti della *Communitas Smerilli*, un'entità ideale che abbracciava l'amministrazione comunale guidata dal sindaco Egidio Ricci, persone locali di buona volontà culturale e concretamente operativa, nonché alcuni intellettuali, non tutti originari del luogo, ma tutti ugualmente smerillesi, se non *natu*, certo *in interiore parte animi*. La si sarebbe detta una vera e propria squadra, informale ma efficiente e tenace, formatasi per empatia e strutturata per simpatia, della quale trattò nell'agosto dell'anno successivo Giovanni Raboni sul *Corriere della Sera*. E non solo. Ma di questo si dirà *suo loco*.

All'aria di quella mattina mi è piacevole tornare, sfiorata la memoria come da un'aura che «movesi e olezza, / tutta impregnata dall'erba e da' fiori» (*Purg.*, XXIV, vv 146-147), con una sublime poesia di Luciano, nella quale un λόγος e un μῦθος ineguagliabili si riverberano, immagini alate di un tempo molteplice ma senza tempo, in un catturante e coerente abbraccio con il mondo del lettore, capace di condurre il suo stato pensante verso uno stato onirico a occhi aperti, aggrappati a quell'unica cosa davvero stabile che è anche la più labile tra tutte: l'aria: «Mi sfugge lo scambio, l'intesa / di luoghi e momenti diversi. /

Sostavo sul sentiero di terra / di una curva cornice di monte / quando improvvisa e segreta / giunse ai noccioli la breva / di fine estate di fine giornata. / Sentivo il vento, un fruscio di foglie? / oppure una presenza di madre / che entra e dischiude le imposte / in un fresco mattino d'aprile? / Aria, che tu sia ben tornata / vieni da ore che non hanno data!» (L. Erba, *Concordanze*). Gli ultimi due versi, trascritti su una tavoletta di ceramica, sono affissi sulle pietre della porta nord dell'antica *arx smerillensis*.

Partimmo poco dopo la loro colazione e un mio breve caffè. Percorse alcune centinaia di metri: «Oh! oh! attento!» – mi fece sobbalzare Luciano. La strada di ghiaia bianca curvava rapida e senza protezione verso sinistra, lasciando scoperta, sulla destra, la ripida scarpata di un campo di stoppie. Come quelle, immagino, di una sua memoria poetica che racconta di strade perse, di nebbia, di passi sbadati, affine ai grappoli delle sensazioni e delle contingenze delle nostre esistenze di ogni dì: «Per aver perso la strada / contro la nebbia / non ho più fretta. / Ogni tanto un passo / come il corvo / che batte l'ala, sbadato. / Se mi vedi con gli occhi sulle stoppie / è come l'alba / che sapemmo amare.» (L. Erba, *Affinità*). «Tranquillo, Luciano!» – lo rassicurai – «Avevo solo dieci anni quando cominciai a guidare un trattore cingolato Fiat 25C su strade e terreni come quelli che vedi. Di questi *agri* e di questi *limites* conosco bene le ondulazioni, e non andrei mai fuori strada, almeno qui.»

Così ragionando, e tranquillizzando la sua attenzione – cosa non facile con uno che *in tristitia* si chiese: «Né so se torneranno, né quando, né come / gli amici, i giorni, la più chiara stagione, / se tornerà la vita / perduta per disattenzione» (L. Erba, *Lo svagato*) –, giungemmo all'asfalto della Faleriense, la provinciale, un tempo statale 210, che collega l'Adriatico ai Sibillini. Di fronte a noi incombeva Monte San Martino: «In una sua chiesa – lo informai – si trova un Crivelli che ebbe tra i visitatori, anni fa, il principe Carlo d'Inghilterra.» La strada si dipanava tra curve, boscaglie, ruderi di ferrovia, ombre cupe, vestigia di un secolare mulino ad acqua da decenni inattivo, scarso traffico e squarci d'azzurro; finché, iniziando leg-

germente a salire, si aprì in un luminoso rettilineo di qualche centinaio di metri. La macchina abbandonò l'asfalto fermandosi su uno spiazzo ghiaioso ed erboso, e fu lí che invase il nostro sguardo il profilo di una chiesa romanica storicamente e architettonicamente perfetta. Bellissima.

Qualche secondo di sospensione, e subito attaccò sorpreso e stupefatto Luciano: «Che puoi dirmi di una tal meraviglia?» «È un'abbazia benedettina – risposi – intitolata a San Ruffino (*latine Ruphinus*, Rufino) e Vitale; dapprima solo a costui, per la verità, e solo in un secondo momento anche a Ruffino/Rufino. Si sa con sufficiente accuratezza, essendo attestata in un documento già nel 1023, che venne costruita durante il secolo XI sui resti forse di una cripta del VI insistente probabilmente su un preesistente tempio pagano – l'ipogeo, a non dire altro, e la vicinanza di una sorgente sulfurea sono un forte indizio in tal senso. La realizzazione avvenne con il sostegno economico del vescovo di Fermo, dei Signori di Smerillo (*De Smerillo*) e dei *Domini* di Monte Passillo (attuale Comunanza), con lo scopo di attuare localmente la riforma monastica sostenuta da San Romualdo, promotore della Congregazione camaldolese, e da San Pier Damiani, teologo e abate a Fonte Avellana, poi suo malgrado vescovo di Ostia e cardinale. Dante incontra i due santi monaci nel cielo di Saturno: Pier Damiani è nominato nel canto XXI del *Paradiso*: “In quel loco fu' io Pietro Damiano” (*Par.*, XXI, v 121); mentre il ritratto del fuoco contemplante di Romualdo è dipinto nel canto successivo da San Benedetto da Norcia: “qui è Maccario, qui è Romoaldo, / qui son li frati miei che dentro ai chiostri / fermar li piedi e tennero il cor saldo.” (*Par.*, XXII, vv 49-51). Tornando indietro al canto XXI, ci imbattiamo in alcuni ariosi e mistici versi riferiti dall'avellanita all'ambiente spirituale e materiale del suo eremo-cenobio, ma il cui spirare lo avvertiamo ancora qui, ancora oggi, adesso: “Quivi | al servizio di Dio mi fe' sí fermo, || che pur con cibi di liquor d'ulivi | lievemente passava caldi e geli, | contento ne' pensier contemplativi.” (*Par.*, XXI, vv 113-117). Che ne dite?» «È vero» – ammise Luciano. «È vero» – confermò contemplando intorno la sua signora.

«Poco invece è noto – continui – circa l'origine della ricorrenza che il 19 agosto, già preludio d'autunno, raduna il popolo dell'intero territorio per la festa detta, appunto, di San Ruffino; festa campestre e religiosa, antica e indefinibile. È da credere alla persistenza, *ab immemorabili*, di un'usanza antecedente e dimenticata, forse legata al culto della *Dea Bona*, dea della fertilità della natura. Dunque un rito del tempo chiesto ai giorni di pausa del secondo agosto: i giorni della chiusura delle messi e dell'attesa di ulteriori delizie.»

«Sui detti nomi, invece, e sui loro corrispettivi ambiti storici, che si sa?» – si intromise ancora Luciano. «Non molto per la verità. In un sarcofago trasparente collocato sotto l'altare – ripresi – si può vedere ricostruita la figura plastica di un giovane che ha la giugulare recisa, un martire quasi ancora adolescente, mentre le *sue* reliquie la tradizione vuole riconoscerle nelle ossa raccolte nell'urna di vetro ammessa alla devozione dei fedeli. Narra infatti, sempre la tradizione, di un giovane martire Ruffino (Ruffino) sacrificato alle manie di qualche imperatore romano, associato a Vitale dopo la *translatio – relata refero* – del suo corpo agli inizi del XIV secolo, benché la proiezione del *quis fecit*, del *quid factum* e dell'*unde factum* sia del tutto incerta: forse si trattò di resti provenienti da qualche reliquiario protetto dai farfensi o da altre comunità monastiche benedettine. In versione più schiettamente popolare e leggendaria, ma senza alcun riscontro, è ancora la tradizione che vuole che egli fosse addirittura un giovane laico e contadino che miracolosamente, in una sola notte, arò più di cento moggi di terreno con grande fatica e beneficio degli altri agricoltori: un racconto creato *ad hoc* che colpì fortemente l'immaginazione di intere generazioni rurali, che sono quelle più facilmente impressionabili. Anche di San Vitale è difficile trarre novelle concrete circa una sua consistenza locale, dato che il famoso martire che porta quel nome fu un militare messo a morte a Ravenna perché rivelatosi cristiano. Secondo Sant'Ambrogio fu padre dei martiri Gervasio e Protasio, e la datazione del suo martirio oscilla tra gli inizi del II secolo e il tempo di Diocleziano. Il suo *locus* principe di culto resta la città dei

nove lidi e – fissai Luciano – di quei gioielli di cultura che sono le *Lecture classensi*.» «Ne so qualcosa» – afferrò al volo lui. «È dunque poco probabile – dissi tornando al passo – che la figura del San Vitale dell'abbazia di San Ruffino possa sovrapporsi a quella del martire ravennate, sebbene non sia invece impossibile la presenza di qualche sua reliquia o presunta tale, o tale fatta per contiguità o contatto con l'originale. Infatti, se teniamo a mente che San Pier Damiani proveniva da Ravenna, dove nacque agli inizi del scolo XI, e che furono i monaci avellaniti, dei quali fu un grande abate, a orientare, insieme ai camaldolesi, la costituzione della comunità abbaziale di San Ruffino/Rufino ... facendo due piú due... »

«Conosco questa storia di Gervasio e Protasio. Si dice che il vescovo Ambrogio ebbe un sogno, o forse solo un intuito, che gli ispirò l'attribuzione ai due martiri dei due scheletri dissepoliti nel centro di Milano. Si dice anche che fossero stati rinvenuti insieme a essi dei libelli... si dice... si dice... anche l'ultima tua precisazione su Pier Damiani ravennate e avellanita conta... mah!... vai avanti» – asseverò e suggerí il mio interlocutore oltremodo piú attento. «Nella cripta – e ripigliai il filo del discorso – vedremo tra poco un antico sarcofago in muratura alla cui base v'è un foro che lo trapassa da lato a lato, e che viene fatto attraversare da bambini che hanno necessità di grazie. Quando il bimbo non è (piú) sufficientemente piccolo, viene sollevato da un genitore, fatto volare sopra il sarcofago, e consegnato a qualcuno che lo abbraccia dall'altra parte. Anche io fui sottoposto a queste manovre diverse volte... » «Sarebbe complicato, adesso...» – ghignò compiaciuto Luciano.

«Purtroppo!» – ribattei. E poi: «A prescindere da chi fossero i due santi titolari dell'abbazia, la loro intercessione (di San Ruffino in buona sostanza, perché San Vitale, nonostante i cartelli, *latet in memoria plurimorum*) per la salute dei pargoli viene considerata potente e ha attraversato i secoli. Restando insomma alle cose presenti, ai nomi, e ai dati storici – accennai quasi a fare il punto –, abbiamo: un'abbazia del secolo XI, con affreschi del XV, costruita con ogni probabilità su un precedente luogo di

culto cristiano risalente almeno al secolo VI, se non piú indietro; due nomi di martiri di ipotetica incerta attribuzione; due urne contenenti ossa sante, delle quali una visibile, e una collocata dentro un sarcofago in muratura – ammesso che vi sia.»

«Ma tu – mi fece –, tu che sei nato lassú in quella casa che si intravede, come mi hai indicato la scorsa domenica, sotto il grande costone di Smerillo» –, «detto la Fessa» – precisai; «*oui*, sotto quella Fessa – riprese –, che idea ti sei fatta, tu – che in tutti gli anni dell’infanzia e della fanciullezza venisti alla festa di San Ruffino, e contemplasti, dalle albe ai tramonti, e dentro le calde ore meridiane, e poi nelle notti davvero stellate, la ghiera misteriosa dei Sibillini – di questa abbazia e dei suoi santi?»

Dopo alcuni passi di questo parlare, ci eravamo seduti alla bell’ombra silente di querce, salici e faggi. Il mondo tace davvero, quando tace, in questi luoghi dell’anima. «Un’idea precisa, al di là di quanto ho esposto, non me la sono fatta, ma vorrei ugualmente tentare una arditissima tangenziale triangolazione. Come scrivi tu, “oggi è tempo di necessarie triangolazioni.” (L. Erba, *Super flumina*). Se dunque togliamo “necessarie” e mettiamo “ipotetiche”, tenendoci il *super flumina* – perché il Tenna, o *Tinna flumen (infra)*, scorre a poche centinaia di metri, e v’è anche il lago di San Ruffino –, indossati salvagente e casco, possiamo senza indugio partire.»

«La prima cosa da fare – proseguì dopo tale stravagante proemio – è cercare una fisionomia storica ai nomi disponibili, o a qualcuno di essi. A Ruffino (Rufino), ad esempio, senza preoccuparci piú di tanto di coerenze cronologiche o logiche. Al riguardo devi sapere che a pochi chilometri da qui, su una collinotta lungo la strada che dalla valle del Tenna conduce a Falerone, borgo di origini medievali sopraelevato rispetto a *Falerio picenus (infra)*, v’è una chiesa longobarda dell’VIII secolo dedicata a San Paolino: questo secondo alcuni, perché secondo altri si tratterebbe di un manufatto del secolo XIV. Il santo, nato a Bordeaux nel 355, fu vescovo di Nola e ivi morì nel 431, il 22 di giugno, data in cui si celebra la sua festa.» Luciano ascoltava curioso, consenziente e palesamente fantasti-



cante. «Continua» – mi esortò. «Paolino – ripresi – aveva fondato proprio a Nola, nell'ultimo decennio del secolo IV, un cenobio femminile che ospitò, a partire dal 406, una ricchissima patrizia romana, Melania *iunior* (Melania giuniore) (Roma, 383 – Gerusalemme, 439), nipote di quella Melania *senior* (Melania seniore) (Roma, 350 – Gerusalemme, 410 circa) che, dopo aver perduto il marito e due figli, visitò il deserto egiziano insieme a Tirannio Rufino e diede poi vita a un monastero doppio sul Monte degli Ulivi a Gerusalemme, affidandone a Rufino medesimo il settore maschile. Ecco dunque un nome con una carta di identità. Le due patrizie, venerate come sante dalla Chiesa Cattolica, dimisero tutti i loro beni – così cospicui che la manovra mise a rischio la stabilità finanziaria dello stesso impero – per darsi alla contemplazione e alla carità. In particolare, Melania *iunior*, mandata sposa in età giovanissima nonostante il desiderio di verginità, ebbe due figli, ambedue morti in tenera o tenerissima età; dopo di che, insieme al consorte, si dedicò, in totale castità e abnegazione, alla sequela dei consigli evangelici e alla promozione di comunità monastiche.»

Uno o due secondi di esitazione, e si inserì di nuovo Luciano: «Un Rufino entrò così in campo, raggiungendo per chiara fama Paolino con le notizie che riceveva via via dalle due *dominae*. Tracce interessanti, ma poi come si va da questi personaggi all'abbazia? Ci sono cinquecento anni buoni di distanza... » «Dall'abbazia certo, ma se si accetta – il consenso è molto diffuso – che essa, come detto, fosse stata costruita su minori precedenti luoghi di culto risalenti almeno fino al VI secolo, siamo quasi a contatto cronologico, manca solo un secolo all'appello.»

«Si dice dunque – abbassai il volume e rallentai il parlato –, e perdonatemi se abbondò in illazioni – misi fisicamente le mani avanti –, che all'atto della nuova partenza da Roma delle due Melanie, che, nel frattempo tornate, si trovavano ambedue nell'Urbe verso la fine della prima decade del secolo – allorché si profilava l'arrivo di Alarico –, la Melania nipote portasse con sé, in un piccolo sarcofago di marmo, i resti del suo secondo piccolissimo nato – forse egli stesso chiamato Rufino per onorare l'amicizia con il

Rufino consorte in santità della bisnonna –, e che, magari per la fretta e in attesa di tempi migliori, li avesse consegnati a *qualcuno* fidato della fiorente comunità cristiana di *Falerio picenus* (*infra*) – la quale nel corso di quello stesso secolo V era già diocesi, dato che ne attesta l'esistenza in quanto tale Papa Gelasio sul finire dell'ultimo decennio. Passando poi per Nola, le due sante donne avrebbero fornito al loro amico vescovo Paolino le coordinate di colui o di coloro al quale o ai quali era stata affidata la cura del minuscolo sarcofago; e lui si sarebbe attivato, negli anni, recandosi – perché no? – a più riprese nel territorio di *Falerio*, sia a constatare la custodia di quel prezioso lascito, sia a promuovere l'avvio di un culto giunto fino a noi e maturato nel corso dei secoli. Questo spiegherebbe la venerazione di Paolino a Falerone, il riferimento a un Rufino (Ruffino) dell'abbazia ora sita in territorio di Amandola, nonché la devozione delle masse avente come centro attrattore un santo adolescente o fanciullo, e fanciulli e pargoli quali destinatari della sua supplicata benevolenza. Il cerchio si chiude? Forse il nostro San Ruffino, *puer e martyr* insieme, reca in sovrimpresione i lineamenti del testimone della fede qui traslato nel secolo XIV e la memoria *trá dita*, memore e insieme immemore, del santo bimbo di Melania giuniore.»

«Affascinante – commentò Luciano – e talmente incredibile che viene quasi voglia di crederci così *d'emblée*. Ma l'altro, quel Vitale che in un primo tempo, e a lungo, fu il primo, e che qualche *chance* di individuazione storica forse l'avrebbe, in quale ruolo e posizione della scacchiera che hai architettato lo releghiamo?» «È inevitabile che qualcosa non quadri» – concordai – «e che sempre restino “in mano altri pezzi del puzzle”.» (L. Erba, *Se è tutto qui...*). «Non solo è inevitabile, è anzi di vitale importanza – sancí e sospinse il mio dire Luciano – che rimanga sempre il limite di qualcosa che non combaci, perché l'incertezza buona evita alla ragione di farsi male: l'incertezza, poi, della stessa incertezza ha la chiave della porta della speranza.» Parafraresi di una pagina del suo poetico *philosophari*: «questo epitaffio / sta scritto nell'abbazia di West-

minster / dice *perplexus vixi incertior moriar* / potrebbe essere il mio, piú l'incertezza / della stessa incertezza di là a venire / dunque poscritto / *ma la speranza è l'ultima a morire.*» (L. Erba, *Westminster*).

Prima di entrare nel luogo sacro osservammo bene il panorama. Nel silenzio si udivano lontane voci nei campi che si perdevano attenuate nell'azzurro. L'abbazia ci si impose con la sua presenza e riverberò su di noi la sua assenza. Luciano non voleva staccarsi dal contemplare gli affreschi quattrocenteschi. Osservava, annuiva, osservava ancora. Capivo che vedeva tante cose che stavano (stanno) oltre quei sipari di immagini. Tante cose che io non vedevo. Scendemmo nella cripta, dove si fermò *perplexus et incertior* a meditare su quel sarcofago in muratura contenente chissà quali resti mortali. Forse pensava al piccolo nato di Melania *iunior* bisbigliando senza farsi sentire: perché no? perché no?

Davvero non fu facile allontanarci da quel posto mistico e misterioso, lontano nel tempo e presente nell'attimo. Mi tornano in questo momento in mente altri suoi versi, che lui probabilmente ripeté a se stesso mentre salivamo in auto per altre tappe: «di quattro foglie che spuntano da un albero / sapranno costoro l'ut e il quia? / io me lo chiedo, sento che qualcosa / lí mi precede, ma non so che sia.» (L. Erba, *Aprile aprile*). Gli domandai a quel punto quasi a bruciapelo, avvertendo il suo muto dilemma, e avviandoci verso il lago: «Ma tu sei credente?» Mi rispose, recitandola a memoria, con una poesia davvero rivelatrice e spiazzante: «Turbano la mia limpida fede / cattolica apostolica e che piú / non tanto il corso dei tempi / il tradimento dei nuovi chierici, i magnifici scandali / mi restano in mano altri pezzi del puzzle / ad esempio il povero vitello grasso / che sarà l'unico ad andare di mezzo / quando il figliuol prodigo si deciderà a ritornare. / Chiaro che non ho capito niente / che dovrò ancora pensarci un po' su.» (*Se è tutto qui...*). Un trattato.

Attraversammo il Lago di San Ruffino percorrendo con la macchina la sommità della diga. Breve sosta per una contemplazione idilliaca e bucolica sulle rive del placido bacino artificiale, e poi di nuovo in strada. Senza

scendere passammo per Amandola e proseguimmo per Montefortino. Alla fine ci accolse, salendo salendo, il paese che fu la seconda notevole meta di quel giorno. Un paese di grandi enigmi.

### *Gli enigmi della Sibilla e dei Sibillini. E altro*

Non riusciva a distogliere lo sguardo dal profilo di quella montagna. Assorto, lo udivo bisbigliare in silenzio: «Montagna che non speravo! / Sulla strada che sotto ricinge / si arruffa la primavera se passa / la muta della nuova ricchezza.» (L. Erba, *Altra passeggiata*). Ma per fortuna, quel giorno, quella muta era altrove. E udivo ancora, o immaginavo di udire: «La linea della vita / deriva tace s'impunta / scavalca sfila / tra i pallidi monti degli dei.» (L. Erba, *Gli anni Quaranta*). Si muoveva in avanti e poi indietro, e poi in cerchio, e poi indietro e poi in avanti, e poi in cerchio, Luciano, quasi a cercare il miglior punto di osservazione e il più opportuno angolo di visuale della luce riflessa dal verde dei costoni e dalla chiaria delle rocce. Si capiva che avrebbe voluto essere lassù, lungo quelle pareti e su quella cima. Si capiva.

Il giorno – già detto – era sereno, in quel tenue primo mezzo mese di luglio, e la Sibilla sovrastava Montemonaco vestita di tutta la sua magnificenza. Il paese, punta estrema verso nord-ovest della provincia di Ascoli Piceno, è un caratteristico borgo di pietra ruvida e accogliente, a novecento metri di altitudine, su un poggio sfuggito alla cattura da parte della catena montuosa. Gli abitanti del luogo, incuriositi e spaventati, ma avvezzi al terrore segreto delle lunghe innevate notti invernali, allorquando ancor più «*horrifice fertur divinae matris imago*» (Lucrezio, *De rerum natura*, II, 109), raccontano ancora la storia perduta della Regina Sibilla e la leggenda ancor vera delle immortali fate che nelle sere delle lente stagioni dalle corte e rapide giornate scendono nelle cupe fuliginose osterie del centro abitato, o della frazione di Foce, a ballare con i giovanotti del luogo: sono fanciulle bellissime e ammaliatrici, se non fosse che dall'orlo delle loro vesti si sco-

prono talora, se troppo prese dalla frenesia del ballo, deformi e angoscianti piedi di capra. Smascherate, fuggono verso l'antro che le ospita – la Grotta delle Fate – lungo un percorso solo a esse noto – il Cammino o Sentiero delle Fate. Nessuno le incontrerà piú per molto tempo; ma tutti, sempre «in cerca di spigoli e sporgenze / che diano il senso alle cose» (L. Erba, *Mano*), ne riconosceranno l'inquietante presenza nelle asperità rocciose dei pendii e dei precipizi. Solo pareidolie? Chissà, comunque un intento di sguardo assistito dagli *interiorers sensus* che lo stesso Luciano ben conosce, anche se indirizzato da diverse motivazioni e piú serene ambientazioni. Scrive infatti in una poesia che reca il sintagma «*antiquam exquirite matrem*» (Virgilio, *Eneide*, III, 96) in intestazione: «nel ricordo, ma solo nel ricordo, / mi pare di scorgere in un sasso / l'espressione di un volto dolce e muto // chi mi trova quel sasso?» (L. Erba, *Idea fissa*). Dalla cosa all'immagine, dall'immagine al ricordo, dal ricordo a un di piú della cosa. Notevole. Un percorso creativo tipicamente erbiano.

Luciano aveva studiato con scientifica passione le leggende sorte attorno a quel misterioso e magico monte, aveva frequentato, anche per ragioni accademiche, il *Paradiso della Regina Sibilla* di Antoine de La Salle (o de La Sale), *Il Meschino da Durazzo* (*Guerrin Meschino*) di Andrea da Barberino e molte altre carte. Di quella catena montuosa conosceva vari toponimi: dalla Gola dell'Infernaccio, al Pizzo del Diavolo, al Lago di Pilato, tutti rinviati a presenze oscure e malefiche, demoniache, a incubi popolanti i sogni e le veglie degli umani condomini.

La Gola dell'Infernaccio, tra il Monte Priora e il Monte Sibilla, conduce fino alle sorgenti del Tenna (*Tinna flumen*), lungo il corso del quale, a valle, e intrapresa la pianura, gli antichi Romani costruirono *Falerio Picenus* (ora Falerone Piane), i cui ruderi, compreso un anfiteatro in ottimo stato, sono tuttora ben visibili; e nei pressi vi stabilirono un accampamento (*castra*) riconoscibile nella struttura urbanistica di Servigliano. Aggiungo – consapevole del rischio di portare vasi a Samo rivolgendomi in questo momento a Luciano, se fosse qui presente –, che, come Plinio scrive, il fiume umbro Topino cantato da

Dante – «In tra Tupino e l'acqua che discende / del colle eletto dal beato Ubaldo, / fertile costa d'alto monte pende» (*Par.*, XI, vv 43-45) –, e venerato come un dio dalle popolazioni locali con l'appellativo *Supunna*, era detto anche *Tinia*, il nome del Giove degli Etruschi. Dunque *Tinia*, *Tinna*, Tenna. Perché no? Chissà qual appartenente al popolo dei *Ῥασέννας* pronunciò per primo il nome del nostro fiume con l'intento di farne un omaggio al re degli dei!

Circa il Lago di Pilato, alloggiato dentro un circo di rocce del Monte Vettore, e di etimo ben più incerto di quanto il nome stesso non appaia suggerire, Luciano era perfettamente al corrente delle sue connessioni con indovini, negromanti e maghi, nonché dei rituali per votare alle forze ctonie e ipogee i loro libri del comando, *nefariae* liturgie di cui scrive – mi diceva – anche Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo*. A tutela e controllo degli spiriti maligni e delle loro operazioni v'è tuttavia la Cima del Redentore, dalla cui sommità si narra che fosse stato scaraventato nella valle del lago, trasportato fin là su un carro trainato da due bufali senza guida di cocchiere, Ponzio Pilato su ordine dell'imperatore Tito, per non aver impedito la crocifissione di Gesù di Nazareth. Leggende, di sicuro. Ma la vita e la storia non sono forse dei passi lungo un nastro di Mœbius (o Möbius) (L. Erba, *Il nastro di Mœbius*), figura topologica costituita da un'unica superficie percorribile indefinitamente che in ogni suo punto ha tuttavia una doppia faccia?

Non sapeva, invece, Luciano, del noto chirocefalo la cui presenza nel lago sibillino lo rende un sito biologico unico al mondo. Si tratta di una specie differente da tutte le altre conosciute, denominata, in onore dello scienziato dell'Università di Camerino che la scoprì negli anni Cinquanta, *Chirocephalus marchesonii*. L'invaso del lago e il suo intorno, di origine glaciale, si sarebbe formato tra centinaia e decine di migliaia di anni fa; ed è assai arduo elaborare ipotesi attendibili su come e perché questa specie, che doveva essere ben più diffusa un tempo, si sia estinta altrove e abbia trovato proprio qui un luogo protetto e protettivo. «Benedetta scienza – osservò Luciano – che

continuamente scopre, e scoprendo scopre continuamente di non sapere!»

Tornando al nostro improvvisato osservatorio del Monte Sibilla, ora il nostro aveva davanti l'oggetto di tanti sogni, speculazioni e fantasie, ma affrontarlo era al di fuori della nostra portata quel dí. O almeno della mia, che mai fui escursionista e tanto meno guida alpina. La mal tentata impresa sarebbe stata molto impegnativa, probabilmente disastrosa, e forse ci saremmo persi come la cagnola di una sua mirabile poesia: «Bionda cagnola in corsa / tra rocce che non conosci / chissà dove ti ha portato / l'usta dei tre camosci // piú fitta l'ombra dei pini / fredda l'aria del farsi sera / passa un brivido nella foresta / e adesso so che sei persa // felice chi come Ulisse / ha il cane Argo che lo aspetta / ma tu sei solo Tea / scomparsa su qualche vetta.» (L. Erba, *Felice chi come Ulisse*). D'altronde, quando arrivammo a Montemonaco, silenzioso e assente come può essere silente un paese feriale del primo mezzo luglio, «già le quattro ancelle eran del giorno / rimase a dietro, e la quinta er'al temo, / drizzando pur in sú l'ardente corno.» (*Purg.*, XXII, vv 118-120). Si era tra le dieci e le undici antimeridiane.

Convenimmo dunque di continuare il proposto giro a bordo della mia Punto, e puntammo – è proprio il caso di dire – verso Sarnano. Vi giungemmo dopo aver percorso un'ansa di strada che ci condusse ad attraversare Sant'Angelo in Pontano, il paese delle case in laterizio rosso, già viste di sfuggita prima in Amandola. «Case di gente facoltosa – notarono Luciano e la sua gentilissima consorte – poiché l'argilla rossa è un materiale da costruzione piuttosto pregiato.» Quasi nessuno anche a Sarnano, dove si avvertiva bene il suono delle «trombe d'oro della solarità» (E. Montale, *I limoni*), mentre il silenzio, se fosse stato possibile misurarne la densità, sarebbe apparso piú denso lí che a Montemonaco. Le ombre troppo docili dell'incasato antico rassicuravano e turbavano in quell'atmosfera serena e panica, invitante e straniante. Cercammo, peraltro, e trovammo, piú o meno al centro, un'osteria, forse una trattoria, forse una taverna; ed entrammo. Non c'erano avventori, eravamo soli nella pe-

nombra un po' *gothic* a ripensarci, un po' *gloomy*, un po' *dark*. Ma sto esagerando. Il gestore era davvero massiccio e scuro in volto, nel senso di carnagione scura, montana; per il resto appariva anche gentile, una via di mezzo tra norcino, salumiere e ristoratore. Non aveva alcuna bandana in capo, né intorno si scorgevano alabarde o lame d'assalto o da esecuzione. Nulla dunque che facesse presagire un ordine del tipo: venga la frutta!, con irruzione di sgherri e sicari a ciò ingaggiati.

La consumazione tuttavia fu sospettosa, e a un certo punto Luciano, come a distrarmi dall'attenzione e dai timori mi disse: «Un ristoratore come questo – anche salumiere e norcino – i francesi lo chiamano *charcutier*.» *Charcutier, charcutier* – ripetei, come a memorizzare. Usciti incolumi, mi sussurrò – quasi in modo che la sua signora non sentisse ma intuisse: «L'abbiamo scampata bella», frase pronunciata tra il disincantato e il non più preoccupato – ma prima si era guardato continuamente attorno, senza distogliere quasi mai la vista dallo *charcutier*. In verità non era successo nulla di preoccupante, solo che Luciano, identificandosi con il suo abito preferito di marca ironico-irenica, si era divertito un mondo a inventarsi una storia fatta di comunicazione poco verbale e molto non verbale, e io ero stato al gioco. E ora, dopo aver nuovamente giocato con queste memorie, mi pare doveroso citare di nuovo alcune sue righe poetiche nelle quali compare, da protagonista, uno speciale *charcutier*: «*Grand charcutier du Roy / ti sei divertito ad affilarci / quasi fessissimo due lame di coltello / opposte di sbieco tra di loro / per meglio tagliare alla fin fine / le nostre sottili tranches de vie / ne valeva la pena, ma almeno / ti cadesse quella matita dall'orecchio / Grand Charcutier!*» (L. Erba, *Anniversario di nozze*). Non è certo un salumiere questo *Grand Charcutier*, ma Uno che affila la vita, la seziona, ne unisce le *tranches*. Stupenda metafora, un  $\mu\theta\theta\omicron\varsigma$  impreveduto per celare e svelare un  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  che deve restare di intima privata proprietà. Ora che ricordo bene però, il nostro *charcutier* aveva davvero una matita sopra l'orecchio... Non è che l'abbiamo scampata bella sul serio? Non saprei, dovrò «pensarci un po' su.» (L. Erba, *Se è tutto qui...*).



La stazione sciistica di Sassotetto, in comune di Sarnano, ci accolse sorniona e luminosa, calda come può esserlo una montagna in luglio, ma non ci aggrediva né ci affaticava. Quasi nessuno anche lì. Luciano, agile quasi come uno scoiattolo, si arrampicò su tutte le brevi erte praticabili, gli speroni di roccia, i poggi e gli avvallamenti del profilo del monte che facevano da sfondo alle stazioni delle funivie. La gentile consorte intanto raccoglieva steli con petali e fiori, selezionando sapientemente quelli piú resistenti al caldo e meno bisognosi di acqua: ne fece un *bouquet* e me ne fece omaggio – a casa mi tenne compagnia per un paio di mesi, cedendo molto lentamente la sua vitalità. Ricordo ancora bene quel *bouquet* con immenso devoto affetto.

Il panorama che si offriva alla nostra vista era fisico e trascendente: fino al Gran Sasso a sud e il mare Adriatico a Est. Avessimo avuto un binocolo di media potenza, avremmo potuto scorgere il profilo delle catene montuose della terra di Slavonia. Aggiungo trascendente a fisico, perché quella veduta reclamava altre vedute, e queste altre ancora, e le altre ancora altre, fino al confine irraggiungibile, se non per *interiores sensus*, di ciò che ai sensi esteriori è invisibile.

Tornando alla base per gli angusti tornanti, il paesaggio riprese gradualmente il consueto aspetto. Parlammo poco, e immagino che Luciano immaginasse, immerso nell'immanenza di quel giorno e nella sua trascendenza senza date, quello che già tempo addietro aveva scritto: «perso ogni contatto / caddi di quota, riabitai un mio baratro / tra voci inascoltate e la spezzata / illusione di un filo che legasse / non solo a te ma a ogni cosa sperata / ai grandi assenti, a eterni *invisibilia*.» (L. Erba, *Seguivo il tuo viaggio*). Io invece, sempre immaginando, immaginavo di essere sul tornante assoluto della sesta cornice del Purgatorio sí ben descritta da Dante, trascurando il dettaglio dell'auto che ci trasportava: «poi, rallargati per la strada sola, / ben mille passi e piú ci portar oltre, / contemplando ciascun senza parola. / “Che andate pensando sí voi sol tre?” / súbita voce disse; ond'io mi scossi / come fan bestie spaventate e poltre.» (*Purg.*, XXIV, vv 130-135).

Giungemmo al Vecchio Tasso che era già pomeriggio inoltrato. Luciano e signora scesero e salirono alle loro stanze per un giusto riposo. «Ripasso alle prime stelle» – dissi allontanandomi. A Smerillo mi aspettava Egidio al quale, da buon subalterno, feci il resoconto della giornata notando un guizzo di vera felicità nel suo sguardo rupestre. All'agriturismo «il silenzio era già alto» (G. Pascoli, *La cavallina storna*, v 1) e brusivano alla brezza le chiome degli alberi della sera, quando di nuovo mi venne incontro, nel momento in cui già «eran sopra noi tanto levati / li ultimi raggi che la notte segue, / che le stelle apparivan da piú lati.» (*Purg.*, XVII, vv 70-72). Non solo Dante, riandai anche a Virgilio e alle concordanze smerillesi dei suoi noti versi: «*Sunt nobis mitia poma, / castaneae molles et pressi copia lactis; / et iam summa procul villarum culmina fumant, / matoresque cadunt altis de montibus umbrae.*» (Virgilio, *Ecloga I*, vv 80-83). E ancora: «*Hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum.*» (Virgilio, *Ecloga I*, vv 51-52). E infine: «*Hinc alta sub rupe canet frondator ad auras.*» (Virgilio, *Bucolica I*, v 56). Copiosa sapida frutta, castagne saporite, abbondanza di formaggio di primissima cagliata, fresche ombre tra noti corsi d'acqua e sacre fonti, canti di boscaioli. E sul far della sera fumano i camini sui tetti delle case e cade il buio dai poggi piú alti. E poi ancora a Dante, rammemorando il rio che mormora a poca distanza da dove mi trovavo, e che spesso vidi e attraversai, sognante fanciullo di ninfe e di fauni: «*Circuit hec humilis et tectus fronde saligna / perpetuis undis a summo margine ripas / rorans alveolus, qui, quas mons desuper edit, / sponte viam, qua mitis eat, se fecit aquarum.*» (D. Alighieri, *Egloga I*, vv 14-17). Ancora davvero mi circonda – ripetei a me stesso –, coperto da fronde di salici, quell'umile ruscello che irroro le rive con le onde perpetue scaturite dalla sommità della costa, e senza fatica, per scorrere calmo, si è fatto via delle acque che il monte fa sgorgare dall'alto.

Ma ecco che scorsi, come in sovraimpressione, Luciano e la sua signora, usciti fuori a contemplare le stelle. Chiacchierammo un po' del piú e del meno, poi li lasciai garantendo che sarei stato ancora lí la mattina dopo, giorno della loro partenza.

## Antefatto

Finiva cosí, lungo la Faleriense in direzione Fermo, quel pomeriggio di un giorno d'arcani. Il giorno dopo, di buon mattino, mantenni la promessa con una buona dose di malinconia. «Avrò nostalgia di questi giorni» – dissi abbracciandoli nel commiato. «Anche noi, e non poco» – risposero. Quella sera, intanto, lungo tutto il tragitto, ripensai a come e dove avevo conosciuto Luciano due anni prima. Fu il nostro *auctor* Enrico D'Angelo, incontrato in modo sommamente improbabile e che, bontà sua, mi ritenne poeticamente possibile, che mi invitò nel luglio 2000 al Festival internazionale della poesia di San Benedetto del Tronto, da lui ideato e diretto. Luciano era presente, e ci trovammo, una di quelle sere, a convivio con ottime vivande sulla riva del mare. Enrico volle che la consorte di Luciano mi sedesse accanto, e con lei ragionai delle cose piú varie, mentre egli stesso, lo stesso Luciano, Maurizio Marota, e uno o due altri che non rammento, disquisivano di poesia e di parole poetiche. Di progetti e risultati. Luciano Erba mi era noto, e non solo di nome; e di recente avevo letto su di lui un bell'articolo di *Avvenire*.

Fu prendendo abbrivio da quell'incontro che Enrico cominciò a elaborare l'idea di uno strumento editoriale di alto profilo culturale, a uscita periodica, che trattasse di civiltà poetiche italiane e straniere. Ci si sentiva quasi ogni giorno; e in poco tempo fu pronta la squadra: Enrico D'Angelo, Alessandro (Sandro) Centinaro, Maurizio Marota e Giovanni Zamponi. Ci riunivamo con cadenza frequente e regolare a San Benedetto o a Grottammare; e, alle prese con uno stato nascente che ci coinvolgeva nel profondo, ci percepivamo non solo in amicizia, ma soprattutto legati in fraterna *κοινωνία* da uno spirito quasi da cenobio. Nel frattempo Enrico e io ci recammo spesso a Smerillo, e il sindaco Egidio, informato del progetto, ne fu entusiasta, promettendo tutto il sostegno possibile a «Smerilliana» – *luogo di civiltà poetiche*. Quando si svolse l'edizione 2002 del Festival di San Benedetto, il piano era ormai in fase di avanzata attuazione, e la prima *editio* in via di realizzazione. Per la circostanza la *Communitas Sme-*

*rilli* si attivò per offrire, anzitutto a quelli a noi piú vicini tra i presenti al Festival, ma non solo a loro, l'opportunità di godere di un pranzo all'aria aperta al cospetto dei Sibillini. A Luciano Erba e consorte fu proposta in aggiunta, e subito accettata, un'ospitalità di tre giorni all'agriturismo Vecchio Tasso. Vennero praticamente tutti – fu di domenica – a Smerillo, ricevuti dal sindaco e attesi dal ristorante, che aveva allestito dei tavoli all'aperto. Si parlò naturalmente del nostro progetto, che fu accolto con molta simpatia e apertura di credito. Purtroppo una pioggia incredibile ci costrinse a rifugiarci all'interno delle Logge, dove la ristrettezza dello spazio fu compensata dalla larghezza dell'allegria. A fine convito la pioggia cessò e il cielo si aprí, facendo meravigliare in particolare Giancarlo Pontiggia, che spesso mi rammentò la cosa, Silvio Ramat e Paolo Ruffilli. Mi premurai subito di accompagnare lungo le vie del borgo Luciano e sua moglie, fino alla terrazza del belvedere da dove indicai, sotto la grande rupe, la casa dove ero nato. Di fronte a noi erano i Sibillini, che avremmo visitato durante uno dei giorni successivi.

Aggiungo – cosa non detta – che quando mi congedai definitivamente, il giorno dopo il nostro girare tra San Ruffino, Montemonaco e Sarnano, chiesi a Luciano, che ormai aveva incontrato la Sibilla ed era stato messo al corrente dell'iniziativa di «Smerilliana», se avesse gradito scrivere qualche sua impressione per le nostre pagine. Non ci accontentò subito, ma per il quarto volume ci inviò il suo gioiello. Un gioiello davvero: «Capii d'essere giunto al posto giusto / alle pareti, non solo al suolo, regnava il muschio / era una grotta d'aria, protetta / dalle silvestri bestemmie dei boscaioli / uno spazio di mezzo sul costone / una rientranza rimasta agli inizi / che non aveva piú nulla da dire, / un antro senza sibilla / soltanto muschio e qualche ultima stilla.» (L. Erba, *Il silenzio del muschio – Tra i Sibillini del 2000*). Prese le misure al posto visitato, non resta che constatare la sua naturale naturalità, come a dire niente di eccezionale. Eppure nella demitizzazione, necessaria e inevitabile, si avverte la nostalgia del mito; e nella rima che lega *sibilla* e *stilla* si sente la persistenza della regina in diversa guisa. È la strategia di Lu-

ciano: smontare e quasi azzerare il suo oggetto, per poi riprendere il discorso sotto altra forma e generare nuove ipotesi tutte da verificare, anzi da congetturare. Il testo uscì anche in *L'altra metà*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2004, con dedica a *Elio Gioanola*, come ad avvertire della necessità di indagare molto in profondità, fino a intercettare gli archetipi delle nostre culture. Invece in L. Erba, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2022, non vi è inserito o specificato altro alcunché.

### «Smerilliana» e Luciano Erba a Milano

Finalmente «Smerilliana» ebbe luogo. Era l'8 febbraio 2003 quando festeggiammo la presa in mano della carta del primo volume. La festa fu all'Osteria Caserma Guelfa di Porto d'Ascoli (San Benedetto del Tronto). Con noi fu anche Egidio, palesemente emozionato.

Il 2003 fu davvero *annus aureus et felix* per la nostra iniziativa editoriale. Il 31 agosto ne trattò sul *Corriere della Sera* Giovanni Raboni titolando il suo intervento «Smerilliana» – *dalla provincia con poesia*. «Le risorse della provincia non finiscono mai di sorprendere» – scrisse, lamentando che mancasse «un sistematico, autorevole rendiconto periodico dei lavori in corso nella poesia mondiale realizzato non a parole, ma in concreto, presentando tante miniraccolte d'autore sufficienti a suggerire ciascuna i tratti d'una personalità, il senso d'una ricerca.» «Era – è – continuava l'articolo – una funzione importante, essenziale; e fa piacere che a proporsi ora di svolgerla sia una rivista nata e fatta, appunto, in provincia, precisamente nella provincia di Ascoli Piceno, per iniziativa d'un gruppo di poeti e intellettuali (a cominciare dal direttore Enrico D'Angelo) che vivono e operano lí e con il contributo dell'amministrazione comunale d'un paese della zona, Smerillo, un borgo medievale affacciato su quei Monti Sibillini che Leopardi amava definire “monti azzurri”. E “Smerilliana” si chiama, infatti, la rivista, che annuncia una cadenza semestrale.»

Tanto inatteso fu l'intervento di Raboni, quanto, invece, studiato *in loco*, avvisato e corroborato dall'osservazione diretta, fu quello di Alessandra Iadicicco su *Il Giornale* del 26 ottobre 2003 con il suggestivo titolo: *Smerillo, il paese della poesia*. «Risplende – iniziava il suo intervento – come un raggio, risuona come un trillo. È il luogo della poesia, non solo per il belvedere sui “monti azzurri”. Ma anche perché, più meno dalla stessa postazione, un gruppo di appassionati e ispirati amanti di letterature vicine e lontane ha dato vita a una delle riviste di poesia più stupefacenti che ci siano capitate tra le mani. Si chiama “Smerilliana”, e se il suo nome forse ricorda e fa risuonare barbagli di luce e sonagli, certo richiama il minuscolo e remoto paesello. Minuscolo, ma ospitale e di larghissimi orizzonti, se le pagine del semestrale che gli è intitolato accolgono componimenti tradotti dall'hindi, dal danese, dal cinese, dal portoghese, dal portoghese meticcio di poetesse brasiliane. A decidere la sua linea di condotta è stato il suo creatore, ideatore e direttore, Enrico D'Angelo, originario di Luzzi in provincia di Cosenza. La solitudine, la passione per l'autentico, la nostalgica (o fiduciosa) ricerca del vero, la tenue (tenacissima) resistenza contro l'implacabilità del tempo e dei tempi sono i tratti che distinguono lo spirito di Smerillo come lo spirito della poesia. Li leggiamo, nitidissimi, su “Smerilliana”.»

Di notevole rilevanza fu, nello stesso anno, l'appuntamento di «Smerilliana» con il mondo intellettuale di Milano che ebbe luogo l'11 novembre presso la Libreria Feltrinelli di Via Manzoni. Andammo Enrico ed io, a nome anche di Centinaro e Marota, mentre la *Communitas Smerilli* capitanata da Egidio approntò per i convenuti un buffet, inatteso e non consueto, ma apprezzatissimo, con le delizie tipiche del borgo e dei suoi dintorni. Da Giampiero Neri a Enrico D'Angelo, dallo stesso Egidio all'editore Paolo Aita, da Giacomo Guidetti, segretario milanese del Sindacato Nazionale Scrittori, a Ottavio Rossani del *Corriere della Sera* e al sottoscritto, da Mariella De Santis a Franco Romanò, il corso degli interventi confluì verso la percezione condivisa che «“Smerilliana” propone una concezione della poesia alta, “sacra”, un “dinamismo verso

l'autotrascendimento”, che, nel ritrovo conviviale, prefigura un segno solidaristico fondato sull'onestà intellettuale e che si manifesta come “roccia e aria a cospetto dell'abisso”.» (da una nota dell'epoca di Maria Antonietta Trupia – Eleuthera – per il sito [Italiolibri.org](http://Italiolibri.org) / In primo piano).

Nel frattempo – credo il 18 settembre piú o meno qualche giorno – v'era stata la celebrazione all'Università Cattolica degli ottanta anni di Luciano Erba, con la presenza di una trentina tra gli ottanta poeti che erano stati cooptati dall'editore Interlinea di Novara per il volume *80 poeti contemporanei – omaggio a Luciano Erba per i suoi 80 anni*, a cura di Silvio Ramat e con saluto di Philippe Jaccottet. Enrico D'Angelo fu tra gli 80, e vi fui anch'io: Enrico certo per merito, io forse per distrazione di chi compilò la lista. Guidava la liturgia Giuseppe Langella, che via via chiamava chi era nell'Aula Magna a proporre la sua poesia. A me toccò per ultimo esibirmi. Fummo anche invitati al buffet serale sulla terrazza degli Erba. Oltre a Silvio Ramat, Roberto Cicala (editore) e altri, fu presente anche Umberto Eco, che aveva concluso la cerimonia della Cattolica ricordando argutamente episodi degli anni Sessanta quando l'illustre festeggiato e l'illustre semiologo collaborarono a progetti di profondo impegno della nascente televisione. Presentandomi all'illustre Umberto, per il quale io ero un mero nero nessuno, Luciano gli disse che provenivo da un piccolo paese al cospetto dei Sibillini. Eco annuí e mi strinse la mano con molto calore.

Nel maggio dell'anno successivo andai da solo a Milano per conto di «Smerilliana» a un incontro che prevedeva la compresenza di *Monte Analogo*. In realtà la mia rivista tenne banco, e gli amici di *Monte Analogo*, tra i quali il grande e grande amico Giampiero Neri, si limitarono al ruolo di spettatori attenti e interlocutori benevoli. Quella volta ebbi il grande privilegio di essere ospitato da Luciano e signora nella loro abitazione. Pur essendo io timido molto, e stupito per quella sí benevola degnazione, mi adattai bene, feci amicizia con il cane e con la gattina nera, e passai bene la notte, anche se piú pensando che dormendo. Servita, al mattino, una deliziosa colazione, la cortese signora, che fece di tutto, riuscendovi, per vincere

il mio imbarazzo, mi mostrò il suo orto botanico pensile: i balconi, le terrazze, i davanzali erano un giardino verdeggiante e fiorito: c'erano, tra l'altro, ben diciotto varietà di edera e il tutto era irrigato a goccia con un sistema controllato elettronicamente. Uno spettacolo. E uno spettacolo la biblioteca di Luciano, la cui vista fu come l'esperienza numinosa di qualcosa di molto sacro.

Parlando di vita, di società e di poesia, a un certo punto chiesi a Luciano: «Tra *Il male minore* del 1960 e *Il prato piú verde* del 1977 i critici letterari contano addirittura diciassette anni di assenza dalle scene, di latitanza, di ammutolimento, e forniscono una serie di interpretazioni, tutte plausibili ma poco convincenti... » «Sai, Giovanni – intervennero insieme Luciano e la cordiale e garbata consorte – il motivo fu che... (*omissis*)...» Non l'ho mai rivelato e mai lo rivelerò, neanche sotto tortura. Ancora: «Tu, Luciano, e Umberto Eco siete legati da amicizia e diversità profonda di vedute letterarie: lui fu uno del Gruppo 63, tu testimone del flusso della tradizione, anche se per la verità maneggiata in modo molto personale e creativo. Avete mai discusso di queste differenze?» «Mai!» – fu la risposta. *Chapeau!*

«Senti, Giovanni – ci interruppe la signora – ora noi dobbiamo andare per impegni molto importanti e non rinviabili – che mi spiegò –, tu rimani pure qui fino a che non è l'ora del treno. Quando esci chiudi a chiave e porta la chiave con te, poi lasciala...» – e mi indicò dove e a chi. Rimasi un paio d'ore ancora, meditando, anche visivamente e visionariamente, su quella mirabile composizione poetica di Luciano che mi piace riportare quasi per intero: «Abito a trenta metri dal suolo / in un casone di periferia / con un terrazzo e doppi ascensori. / Questo era cielo, mi dico / attraversato secoli fa / forse da una fila di aironi / con sotto tutta la falconeria / dei Torriani, magari degli Erba / e bei cavalli in riva agli acquitrini. / Questo mio alloggio e altri alloggi / libri stoviglie inquilini / questo era azzurro, era spazio / luogo di nuvole e uccelli. / L'aria è la stessa: è la stessa? / sopravvivere: vivere sopra?» (L. Erba, *Abito a trenta metri dal suolo*). Giuro che vidi gli aironi, i cavalli, gli acquitrini, l'azzurro pieno di nuvole e di uccelli.



Poi uscii, lasciai la chiave, chiamai il taxi e raggiunsi la stazione. Sorpreso assai da tutto quello che mi era capitato.

Anno 2005. Era il mese di maggio (il 26 credo), e Giancarlo Pontiggia, insieme ad altri amici, aveva pianificato una lettura dei miei versi alla Libreria Archivi del Novecento. Quale non fu la meraviglia quando vidi Luciano e signora tra gli astanti ascoltatori. Ci salutammo, e lei graziosamente mi impose di fermarmi a pranzo da loro, il giorno dopo, prima di ripartire. Arrivai con un discreto anticipo e così volle accompagnarmi con la sua auto in un breve giro per Milano, soprattutto la Milano dei navigli. A un certo punto mi disse: «Vedi quel palazzo sulla riva di quel canale? Lì abitò Elio Vittorini, e da quella casa dirigeva *Il Politecnico*». Mi raccontò, strada facendo, di Luciano, dei suoi successi e degli ostacoli incontrati. «Sarebbe da candidare al Nobel!» «Effettivamente... non dista molto da tanti premiati, anzi ne precede non pochi» – confermai. Il pranzo fu leggero e gradevole e finì con un buon caffè. Li abbracciai e partii in silenzio. Sapevo che non sarei piú tornato a Milano.

### *Ultimo incontro*

Fu verso la fine dello stesso anno a un evento di offerte poetiche a Sant'Elpidio a Mare organizzato da Antonio Santori. Era alloggiato, Luciano, in un albergo sul lungomare di Porto Sant'Elpidio, e la sua carissima moglie mi chiese – lei non c'era – di seguirlo e poi di accompagnarlo, il giorno della partenza, a Civitanova Marche. Lo feci con molta dedizione e disponibilità, e anche con molta devozione. Lungo il tragitto era preoccupato di non raggiungere in tempo la stazione, mentre una pioggia battente affaticava i tergicristalli della mia auto e l'Adriatico, sabbioso e feroce, si agitava sotto la sferza della bufera. Così, per dribblare la sua apprensione, e quasi per scartare le infinite interpretazioni che la sua scrittura ha suscitato e suscita, gli domandai: «Come mai i tuoi fraseggi, le tue stesse singole parole, a differenza di quanto avviene usualmente nei poeti, insistono a distinguersi come *sermo com-*

*munis*, senza aloni preliminari di investimento ispirato, che può essere trascendimento ma anche travestimento o travisamento?» «È questione di evitare qualsivoglia auto-referenzialità» – mi rispose. E con una semplicità estrema mi illuminò un mondo che non basterebbero infinite discussioni a disvelare. Precisò, anzi, che la sua poetica mania consisteva nel braccare il lemma piú elementare, l'espressione piú icastica e decifrabile. E insistette: «Il massimo di *superficialità* a favore di un massimo di *profondità*.» Il che dovrebbe equivalere, meditai, a un massimo di trasparenza in vista di un massimo di densità. O anche, a un minimo d'invadenza per un massimo di comunicabilità. «Mi sembra – continuai – che la tua poesia, in ogni formulazione, alluda sempre a una duplice soluzione: positiva e/o negativa. Magari in sovrapposizione? Come devo leggere: “Si passano le stagioni / a scavare il tronco di un albero / per preparare la piroga / su cui c'imbarcheremo in autunno” (L. Erba, *La piroga*): fallimento o salvezza?» «Semplice – rispose lui –, è la speranza...» Non posi altre questioni. E me ne ricordai in seguito leggendo: «Sul crocefisso che mi è apparso in sogno / un corpo d'ebano su una croce d'argento / non c'era INRI ma qualcosa come / SP e forse poi QR / a metà del risveglio vorrei credere / che l'iscrizione fosse invece SPES / Segni? Parole? Oppure res?» (L. Erba, *Soltanto segni* /1).

Il treno per Milano, proveniente da Crotone, arrivò a Civitanova con zero secondi di ritardo. Peccato! «È questo che devo prendere?» «Sì.» «Sai – si congedò – è morta la mia gatta.» «Quella nera?» «Quella, aveva quasi ventidue anni.» «Mi dispiace, come dimenticare il suo sguardo così buono!» Salí sul vagone sotto un'atmosfera aspra e plumbea, ma con l'allegria nelle pupille; la sua consueta ironico-irenica allegria. Pochi attimi ancora, e il treno venne trafugato dalla nebbia di dicembre. Verso la *linea lombarda*.

Intanto che il convoglio spariva ripassai con la memoria la poesia che contiene i due frammenti riportati nel titolo di questo diario: «Capita che parlando del piú e del meno / dei vecchi amici dicano: *ma sto Erba... / l'è domà*

*chi?* Uno: / *l'è minga andà inscí innanz come 'l pareva. / Un altro: l'istess a mí el me piaseva.*» (L. Erba, *Bar sport*). Un Erba ingeneroso nei propri riguardi, con l'impressione che tenda a sminuirsi un po' troppo? Falsa umiltà? Escamotage retorico per rendersi simpatico? Non credo, e ritengo piuttosto che esprima la presa d'atto che la condizione umana, per quanto rallegrata da buone doti e da buona sorte, è sempre una condizione di scarsa misura, *semper minor et semper minuenda*. Molti anni fa, anzi molti secoli fa, si fece garante assertivo di questi limiti il poeta tragediografo Euripide: «τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἰπεῖν / τοῦνομα νικᾷ, χρῆσθαι τε μακρῶ / λῶστα βροτοῖσιν, τὰ δ' ὑπερβαλλοντ' / οὐδένα καιρὸν δύναται θνητοῖς» (Euripide, *Medea*, vv 125-128). Le cose che primeggiano tra quelle di giusta moderata misura, al solo nominarle eccellono vincenti, e sono di gran lunga le migliori per gli uomini; quelle di misura eccessiva invece nessun vantaggio arrecano ai mortali. Grazie, Luciano.

PS

Bene dunque «*ma sto Erba... / l'è domà chi?*». Eppure, leggendo attentamente tutte le sue poesie, meditandole e trascrivendole integralmente, ho notato una grandezza che non saprei dove altrove reperire, realizzata con tanta dovizia di vita e di realtà e con tanta singolare arte espressiva.



ISABELLA DADDI

*Itinerari etici della poesia femminile**Il corpo vulnerabile come risorsa di coabitazione: due casi studio*

«Il corpo un pianeta disabitato – e l'odore  
che fa, tutta la vita in un batterio»

Franca Mancinelli, *Tutti gli occhi che ho aperto*

Il 2011 è l'anno di uscita di *Fragili Guerriere – Poepiche. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista*. Quella di Daniela Rossi e Rosaria Lo Russo, autrici del manifesto, è «una proposta di mobilitazione culturale volta alla presa di coscienza dell'enorme patrimonio poetico femminile dell'Italia contemporanea»<sup>1</sup>, a partire dall'opera delle madri fondatrici della «poesia epica» scritta da donne: Rosselli e Vicinelli. Queste, infatti, hanno avuto il merito, secondo le autrici, di sfidare la tradizione poetica italiana fondando una poesia antiliricista e poematica in opposizione al canone letterario italiano maschile «e al contempo in lacerante dialogo con esso».<sup>2</sup>

La sfida all'autorialità maschile ha consentito alle poetesse di interrogarsi sulla «coraggiosa fragilità del Sé femminile»<sup>3</sup>, un Sé «automusivo» che ha conquistato una sua «*autorializzazione*»<sup>4</sup> ed autonomia, slegato dalla soggezione del Tu ma anche rivolto alla collettività. Scrivono le autrici:

Noi riteniamo che il modello letterario inaugurato dalla destabilizzazione e riformulazione letteraria di Rosselli e Vicinelli possa dare alla poesia femminile di oggi un senso etico oltre

<sup>1</sup> D. Rossi, R. Lo Russo, *Fragili Guerriere – Poepiche. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista*, consultato il 13 maggio 2023, <[www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili\\_Guerriere\\_manifesto.pdf](http://www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili_Guerriere_manifesto.pdf)>, p. 1.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 3, con riferimento al “permesso di scrivere” e al “diventare autore”.

che estetico, una ragione profondamente e non occasionalmente civile del proprio operare poetico, volto alla trasformazione della società – dell'immagine della donna nella società attuale, disastrosamente regredita rispetto alle conquiste del femminismo storico – basato sulla consapevolezza della forza dirompente e nuova di un Sé, liberato dall'imperio dei modelli maschili del femminile, e che parli ad alta voce: che canti la propria libertà di pensare e di creare ad un pubblico più ampio possibile. Noi vogliamo che le giovani autrici, ma anche le autrici già affermate, si sentano autorizzate e incoraggiate a perseguire progetti poetici ampi e organici, con il coraggio e la generosità di dare un senso e una partecipazione collettiva al loro operato individuale.<sup>5</sup>

È interessante notare come il carattere destabilizzante del modello letterario inaugurato da Rosselli e Vicinelli sia messo in relazione con il senso etico che questo sembrerebbe conferire alla poesia femminile contemporanea. Il Sé poetante androgino a cui dà voce Vicinelli ne *I fondamenti dell'essere* sembra anticipare la desoggettivazione che la poesia femminile di oggi attraversa. Non è un caso se una delle raccolte che saranno prese in considerazione nel presente lavoro si intitoli *Sespersa*.

Ma per quale ragione la dismissione cui l'Io poetico va incontro all'interno della poesia femminile sembra essere la qualità più profondamente etica del suo operare? È opportuno, allora, partire dal corpo.

La poesia femminile contemporanea si sviluppa spesso a partire dal corpo, visto come il luogo di costruzione dell'identità. Il corpo, oggi, è oggetto di una stridente contraddizione: esso non soltanto non è mai «intero»<sup>6</sup>, ma è costretto ad affrontare da un lato «l'eccessiva esibizione di sé», dall'altro «la perdita di sostanzialità»<sup>7</sup>. Non è un caso che una delle critiche mosse negli ultimi anni alla poesia contemporanea sia legata ad uno straparlare del corpo. Accusata di essere eccessivamente monadica e narcisista, di ipernominare con effetti parossistici le parti parcellizzate di un corpo non più intero e continuamente

<sup>5</sup> Ivi, pp. 3-4.

<sup>6</sup> R. Braidotti, *Per una politica affermativa*, Mimesis, Milano 2017, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibid.*

esposto, la poesia viene tacciata da alcuni di compiersi, in questo modo, nella forma politica piú propria della nostra società: quella dell'individualismo.

Se è certamente vero che molte espressioni artistiche odierne soggiacciono a quello che Gadda definisce il piú lurido di tutti i pronomi, l'Io, e se è innegabile che vi sia una iper-nominazione del corpo, direttamente proporzionale alla sua contraddittoria sparizione, si vuole in questa sede riflettere su come è invece possibile, proprio a partire dal corpo, coltivare un'etica dell'affermazione, della responsabilità e della coabitazione, che nel e con il corpo hanno origine.

Per il post-strutturalista Jean-Luc Nancy, il corpo è infatti inteso come *l'aperto*, ciò che sta fuori ed è massimamente estroflesso. Questa lettura risulta fondamentale per due ragioni: da un lato, intendere il corpo come *ciò che è aperto* serve a scardinare l'obiezione di individualismo mossa da una parte della critica alla poesia contemporanea. Dall'altro, studiare il corpo nella sua esposizione permette di prenderne in considerazione il dato della vulnerabilità, che Nancy collega all'immagine della *piaga*, e il cui valore politico è di fondamentale importanza: il corpo che si realizza nella piaga diviene infatti portatore di una ferita universale, ed «è l'esatto contrario di un mondo di chiuse monadi»<sup>8</sup>.

Anche per Judith Butler, la vulnerabilità è intesa sia come caratteristica che «accomuna la nostra esperienza»<sup>9</sup> di esseri viventi, sia come dispositivo resistenziale capace di gettare le basi per un discorso etico-politico che faccia emergere – ampliando la definizione di Gayatri Chakravorty Spivak – la voce della *subalterna*.

Sono due i modelli cui Butler si rifà e che possono essere utili al nostro itinerario etico: il primo è quello della responsabilità di Lévinas, fondato sulla chiamata del Volto

<sup>8</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2014, p. 25.

<sup>9</sup> J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, p. 236.

dell'Altro/a; il secondo è quello dell'etica della coabitazione di Arendt.

In Lévinas, il concetto di Volto affonda le sue radici nella corporeità e nella vulnerabilità che a questa è intrinseca. L'esposizione, ancora una volta, è quanto accomuna tutti i corpi. L'importanza della relazione vulnerabilità-corpo emerge con tutta la sua forza nel porsi di fronte del Volto – *ferito* – dell'Altro/a, spesso in maniera iper-violenta – come accade, si vedrà, in Carnaroli. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, come notano Butler e Pulcini, la relazione etica non si fonda sulla libera scelta del soggetto – in questo senso per Lévinas la responsabilità precede la libertà – ma ha origine nella chiamata violenta ricevuta da un'alterità vulnerabile che non solo ci costringe a prenderla in considerazione, mettendo in discussione la nostra identità, ma soprattutto a fondare con lei un rapporto di cura. Elena Pulcini definisce «*responsabilità per*»<sup>10</sup> questo movimento intrusivo dell'Altro/a. La chiamata violenta che prende in ostaggio rappresenta dunque una profonda «*risorsa etica*»<sup>11</sup>, tanto più che non nega il soggetto – essendo questo fondato sulla relazione con l'Altro/a – o la sua libertà, poiché questa viene instaurata in effetti soltanto nella dimensione dell'opportunità e della scelta di aver cura dell'Altro/a, a partire dal suo appello.

In questa condizione di esposizione all'Altro/a, in un movimento irriducibile ed universale, ciò che viene messo in discussione è il soggetto inteso come «possessore di sé, chiuso nel “gioco ontologico” dell'identità, aderente alla logica del dominio e dell'annessione dell'altro da sé».<sup>12</sup> Per Butler, questa relazione col Tu, che «precede ogni senso individuale del sé» e quindi l'individuazione, fa sì che «quando agisco eticamente, io sono disfatta in quanto essere relazionale. Mi dissolvo. Capisco di essere la mia relazione con quel “tu” la cui vita miro a preservare e,

<sup>10</sup> E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Bolidati-Boringhieri, Torino 2009, p. 220.

<sup>11</sup> Ivi, p. 246.

<sup>12</sup> Ivi, p. 238.



senza tale relazione, questo “io” non avrebbe alcun senso, perché è già alla deriva in quest’etica che precede l’ontologia dell’io». <sup>13</sup>

Questo modo di intendere l’etica, che differisce profondamente dal modello morale novecentesco – impossibilitato per ragioni storiche a confrontarsi con le difficoltà del mondo odierno, con i suoi spettri che infestano il futuro e sono incapaci finanche di nominare le problematiche che riguardano Gaia – viene posto da Butler accanto al modello coabitativo di cui parla Arendt all’interno de *La banalità del male*. La filosofa americana legge l’etica della coabitazione di Arendt in forte opposizione a quella prospettiva liberale che «presume che gli individui possano essere responsabili solo per quei tipi di relazione, codificate da accordi, nelle quali si entra coscientemente e volontariamente». <sup>14</sup> Si tratta del cuore dell’argomentazione di Arendt contro Eichmann. Questo, infatti, «riteneva di poter scegliere con quali persone avrebbe potuto vivere e morire, e, in questo senso, pensava di poter scegliere con chi coabitare la terra» <sup>15</sup>. Scrive Butler:

Ciò che non comprese [...] è che nessuno ha, invece, la facoltà di farlo. Possiamo scegliere, pur entro determinati limiti, come vivere e dove vivere e, a un livello molto locale, anche con chi vivere. Ma se potessimo decidere con chi coabitare la terra, questo implicherebbe anche decidere quale porzione di umanità possa vivere e quale debba morire. Se questa scelta ci è preclusa, significa che siamo obbligati a vivere con quanti già esistono. [...] Il carattere non-scelto della coabitazione sulla Terra è per Arendt la condizione della nostra stessa esistenza in quanto esseri etici e politici. <sup>16</sup>

La libertà, nella scelta di non usare violenza sugli esseri con cui si coabita, risiede dunque per Arendt non solo nella consapevolezza di una convivenza forzata, ma soprattutto nel rispetto del vincolo di vulnerabilità che lega i coabitanti. L’opportunità di non strumentalizzare la vul-

<sup>13</sup> J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, cit., p. 175.

<sup>14</sup> Ivi, p. 177.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

nerabilità ontologica della relazione e il carattere non-scelto della coabitazione sono fondativi, per Arendt, da un lato della libertà stessa, dall'altro di «una concezione etica della coabitazione»<sup>17</sup>.

Donna Haraway, per allacciare un'altra matassa etico-politica a questo itinerario e ampliare la visione antropocentrica di Arendt, interpreta l'agire di Eichmann come quello di qualcuno che si muove in «assenza di pensiero»<sup>18</sup>. Riprendendo Marilyn Strathern e la pratica antropologica per cui «è importante capire quali idee usiamo per pensare altre idee», Haraway attribuisce al gerarca nazista una brutale

[...] resa del pensiero, una resa simile a quella che potrebbe far avverare il disastro dell'Antropocene, con i suoi sempre più numerosi genocidi e specicidi. [...] Arendt aveva individuato in Eichmann non un mostro incomprensibile, ma qualcosa di molto più terrificante: aveva visto in lui una banale e comune assenza di pensiero. Era un essere umano incapace di concepire ciò che era assente, qualunque cosa non fosse sé stesso, ciò che il mondo è nel suo puro non equivalere al sé e ciò che rivendica essere intrinseco al non-sé.<sup>19</sup>

Nell'incapacità ad «essere viandante»<sup>20</sup>, nell'affermazione genocida della sua autorità, Eichmann non arriva a negare soltanto le minoranze che annienta, ma l'intero esistente: «nella quotidiana assenza del pensiero, il mondo non conta».<sup>21</sup> Nella speculazione femminista di Haraway, l'assenza di pensiero – tipica dell'Antropocene e delle sue strutture neoliberiste e agita dall'essere umano – si contrappone alla pratica compostabile e al pensiero filo-tentacolare. Avvalendosi di una serie di figurazioni ctonie che hanno il compito di far esplodere l'immaginario *umano troppo umano* che siamo abituati a dare per scontato – a *non pensare* – e che vanno dalla medusa al polpo diurno del Pacifico, dal ragno *Pimosa cthulhu* al piccione selvatico,

<sup>17</sup> J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, cit., p. 179.

<sup>18</sup> D. Haraway, *Chtulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero edizioni, Roma 2019, p.63.

<sup>19</sup> Ivi, p. 62.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Ivi, p. 63.

Haraway tenta di stabilire connessioni tra le molte vulnerabilità che abitano questo mondo danneggiato, come lo chiama l'amica e collega Anna Tsing, allo scopo di generare una «response-ability»<sup>22</sup> che ci faccia «restare a contatto con il problema»<sup>23</sup>, una politica della responsabilità, della responsività, una «politica affermativa»<sup>24</sup> che si saldi ad un'etica della coabitazione. Haraway esorta gli esseri umani a farsi compostabili e a praticare il suolo, non a sfruttarlo, perché siano alimentate le interazioni multispecie e interspecie, dal momento che, ancora una volta, «la precarietà caratterizza la vita e la morte di tutte le creature terrestri»<sup>25</sup>. Arriva a riassumere tutto ciò, in uno degli ultimi capitoli, nello slogan-manifesto: «Generate parentele, non bambini!»<sup>26</sup>. La parentela cui fa riferimento la biologa non è infatti quella fondata sul vincolo del sangue e della genetica – la parentela dell'*humus* non ha vincoli. Quello di cui torna a parlare Haraway è, ancora una volta, la cura:

All'università rimasi colpita dal gioco di parole tra *kin* e *kind* formulato da Shakespeare nell'*Amleto*: le persone più *kind*, ovvero le persone più premurose, non erano necessariamente i membri della famiglia. Generare parentele – *making kin* – ed esercitare la premura verso l'altro – *making kind* – (intesi come categoria, cura, parentele senza legami di sangue, parentele altre e molte altre ripercussioni) sono processi che ampliano l'immaginazione e possono cambiare la storia. [...] Allargare e ridefinire la parentela è un processo legittimato dal fatto che tutte le creature della Terra sono imparentate nel senso più profondo del termine, e già da tempo avremmo dovuto iniziare a prenderci più cura delle creature affini come assemblaggi e non delle specie una alla volta. Kin è un genere di parola che unisce. Tutte le creature condividono la stessa «carne» in maniera laterale, semiotica, genealogica.<sup>27</sup>

A partire dunque dalla dimensione corporea vulnerabile e dalla sua precarietà, che dissolve il soggetto convo-

<sup>22</sup> D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 7.

<sup>23</sup> Ivi, p. 13.

<sup>24</sup> R. Braidotti, *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, Mimesis edizioni, Milano 2017.

<sup>25</sup> D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 64.

<sup>26</sup> Ivi, p. 169.

<sup>27</sup> Ivi, p. 161.

candolo alla chiamata del Volto dell'Altro, è possibile interpretare in senso etico alcune figurazioni che si ritrovano all'interno della poesia femminile contemporanea, intendendo con figurazione «l'elaborazione politica di una soggettività alternativa»<sup>28</sup>, non egemonica, non escludente, piuttosto nomade, volta alla metamorfosi e alla cura. Accostandoci alla visione post-umanista di Braidotti, molti dei testi poetici contemporanei interpretati in ottica di genere danno luogo ad una profonda «rivalutazione etica di cosa i corpi (umani, animali, altri) siano capaci di fare»<sup>29</sup>.

Si veda allora il lavoro di *Sespersa*. Qui l'autrice, Alessandra Carnaroli, mette fortemente in crisi la sacralità dell'aborto come sofferta rinuncia alla maternità, dando luogo ad una poesia provocatoria e apertamente femminista, una «poesia ricavata dall'aborto»<sup>30</sup>, dall'incapacità di essere madre e moglie, dalla sterilità, dalla difformità del ventre diventato un «uterotaverna»<sup>31</sup> non conforme. In un «mondo-supermercato-conad dove | si nasce o si abortisce»<sup>32</sup>, dove ogni cosa ha una data di scadenza, Carnaroli prende in ostaggio i lettori e le lettrici costringendoli, in senso etico, ad una lettura violenta che ha il compito di farci pensare – “Think We must” scrive Virginia Woolf ne *Le tre ghinee*. *Sespersa* non è soltanto la sorella abortita al quarto mese, «una sorella | si è spersa | al quarto mese è peggio | la morte in culla la nascita morti»<sup>33</sup>, ma è il disfacimento – «la diffrazione»<sup>34</sup> – di un sé femmi-

<sup>28</sup> R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, p. 4.

<sup>29</sup> R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Derive Approdi, Roma 2020, p. 75.

<sup>30</sup> H. Janeczek, Introduzione, in A. Carnaroli, *Sespersa*, Vydia Edizioni, Montecassino 2019, p. 7.

<sup>31</sup> Ivi, p. 37.

<sup>32</sup> Ivi, p. 38.

<sup>33</sup> Ivi, p. 47.

<sup>34</sup> C. Bello Minciocchi, *Avere cura del mondo. Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli*, consultato 18 maggio 2023, <[www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2022/06/wp-1655670176507.pdf](http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2022/06/wp-1655670176507.pdf)>.

nile che arriva «a *togliersi le parole di bocca*, affinché quelle che le restano parlino *per tutte*». <sup>35</sup> L'esposizione del corpo *en souffrance* – «diventato mezzo | di procreazione assistita | luogo di lavoro | per medici e infermieri | scrivania con fogli sparsi | ditate sullo schermo | avanzi di pausa pranzo» <sup>36</sup> – accusa con ironia brutale quelle posizioni essenzialiste e tendenzialmente conservatrici che vorrebbero ridurre la donna al suo naturale nucleo prototipico, quello della maternità: «tutto questo essere ovaio e tuba | organo riproduttivo senza suono | solo eco di “c’è qualcuno”? | ampia stanza per il nuovo inquilino/a» <sup>37</sup>. L'ambiguità delle politiche statali, che hanno reso il corpo femminile *corpo della nazione*, provoca come primo risultato la colpevolizzazione delle madri incapaci, la cui incompetenza uterina è descritta da Carnaroli con ostinati primi piani sulla loro difettosa anatomia: «il ministero della salute | ci tiene a dire | che ho aspettato troppo | per metterlo al mondo | un figlio/a | le prove sono diventate provette» <sup>38</sup>; «ormai ho accettato il mio stato non interessante | per gli altri | che non suscita sorrisi || ammirazione | ma punti interrogativi || disprezzo | quante volte hai perso | forse tuo marito è impotente | hai aspettato troppo tempo | brava solo | a far crescere piante | che vivrebbero comunque» <sup>39</sup>; «devo pensare a questa cosa di stimolare | le mie ovaie alla produzione | come gallina | covo nel letto | immobile ai rumori di tram | frigorifero | gatto nella sabbiera | mi alzo solo per beccare» <sup>40</sup>.

Contro la retorica familista del «farò quello che è geneticamente scritto | dopo averlo imparato | a memoria | dalle mie antenate» <sup>41</sup>, si scaglia la parodia del feto: «quella “vita” che con la sua tirannia etica domina il discorso con-

<sup>35</sup> H. Janeczek, Introduzione, in A. Carnaroli, *Sespersa*, cit., p. 8.

<sup>36</sup> Ivi, p. 61.

<sup>37</sup> Ivi, p. 50.

<sup>38</sup> Ivi, p. 58.

<sup>39</sup> Ivi, p. 59.

<sup>40</sup> Ivi, p. 46.

<sup>41</sup> Ivi, p. 67.

temporaneo appartiene alla storia dell'illusione e dell'inganno – o forse della religione –, non alla storia del corpo»<sup>42</sup>. Caduto per la forza di gravità come «mela | pera»<sup>43</sup>, finito in un «cimitero per seppellire i feti | coi nomi incisi su una scatoletta | di tonno». Feti che «a volte finiscono nello scarico manco ti accorgi | torni dall'ecografista e non lo trovi | piú hai presente? | manca all'appello»<sup>44</sup>; oggetto sperso come la donna «sbadatella»<sup>45</sup> che lo ha tenuto in grembo, come «qualcosa che ho ritrovato | sotto la poltrona | ma senza vita | biglietto del tram | convalidato | scontrino spesa | elastico con capelli | piccolo nodo | di polveri»<sup>46</sup>.

L'itinerario etico in Carnaroli trova una sua ragione nella pratica di resistenza che scaturisce dalla violenza con cui il Volto – il corpo vulnerabile dell'Altra – ci appella, chiedendo di «uccidere la madre», di «Portarsi in grembo, prendersi le spalle e uscire. Farsi portavoce di un racconto comune: la stortura della natura che sopravvive senza figliare», dal momento che «Innestare è una cosa di soli rami»<sup>47</sup>. Mi risponde così in un'intervista l'autrice:

Sespersa è donna rubinetto, sbadatella che ha perso un figlio come posta o minestra lasciata sul fornello.

Dal trauma di un aborto fisiologico al corpo macchina, motore in panne illuminato dalla scienza che si infila tra le gambe per sostituire valvole, incrementare i cavalli.

La culla diventa callo alla mano, gomito di lavandaia per buttar via il fetino con la mutanda sporca di mestruo

Donna pianta di limone in attesa di concime

La presa di coscienza di questo stato vegetale dove anche il ciclamino a maggio riesce a fare meglio offre alla nostra mezzadonna la possibilità di fuggire dalle lame rotanti del regolo ostetrico lanciato dal ginecologo, rispondere con i razzi delle sue tette volanti.

<sup>42</sup> B. Duden, *Il corpo della donna come luogo pubblico. Sull'abuso del concetto di vita*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 115.

<sup>43</sup> A. Carnaroli, Sespersa, cit., p. 40.

<sup>44</sup> Ivi, p. 48.

<sup>45</sup> I. Daddi, *L'urgenza del corpo: pratiche di resistenza e di esposizione attraverso il testo poetico. Una destinazione femminile*, per Alessandra Carnaroli, pp. 89-90.

<sup>46</sup> Ivi, p. 42.

<sup>47</sup> Ivi, p. 89.

Staccarsi dal disegno di bestia incinta alla quale gettano cibo, succhi di frutta arancia Billy, biscotti.  
 Tornare al proprio corpo, al difetto. Il fallo della gonna.  
 Caricarsi la donna sulle spalle e uscire dalla narrazione comune che la vuole mamma perenne, come i ghiacci.  
 Aggiornare il proprio stato: non è piú interessante.  
 Assumersi i corpi di miliardi di donne nei secoli fatte scarto, rese buccia, stecco di cremino, osso.  
 Uccidere la madre con quello che capita sotto, un pacchetto di Ringo, un cuscino, un fenicottero rosa molto di moda nel 2019.  
 Portarsi in grembo, prendersi le spalle e uscire. Farsi portavoce di un racconto comune: la stortura della natura che sopravvive senza figliare.  
 Innestare è una cosa di soli rami.

La poeta Franca Mancinelli, invece, nell'opera *Tutti gli occhi che ho aperto*, sconfina spesso in una poesia che risponde ad un'etica della coabitazione, a favore del *divenire animale e divenire terra*<sup>48</sup> propri di uno scenario post-antropocentrico. Lontana dal riprodurre un mero processo di metaforizzazione dell'elemento animale e di quello terrestre, tipico del potere umanista dell'Uomo, in cui «tutti gli altri modelli di tipi corporei sono allontanati dalla posizione del soggetto»<sup>49</sup>, Mancinelli compie un'operazione che «soppianta lo schema dialettico di opposizione, sostituendo ai dualismi predeterminati il riconoscimento di un profondo *zoe-egalitarismo* tra umani e animali»<sup>50</sup>, tra umani e vegetali: il corpo, allora, si fa portavoce di quelle che Bruno Latour chiama «geostorie»<sup>51</sup>, cioè delle storie di Gaia, in cui «tutti quelli che erano oggetti di scena e agenti passivi sono diventati attivi, senza per questo diventare parte di una trama gigantesca scritta da un'entità che sovrainrende tutto».<sup>52</sup>

Rompendo con una visione classica della soggettività, e muovendosi invece «verso una visione del soggetto piú

<sup>48</sup> R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 71, 85.

<sup>49</sup> Ivi, p. 72.

<sup>50</sup> Ivi, p. 75.

<sup>51</sup> D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 70.

<sup>52</sup> *Ibid.*

estesa, vitalista, trasversale e relazionale»<sup>53</sup>, si assiste, nella poesia di Mancinelli, ad un processo di de-territorializzazione del corpo che aiuta a creare, a pensare «soggettivazioni planetarie»<sup>54</sup>: allargando le maglie della maternità umana e della cura, queste abbracciano una genitorialità sociale che invita a generare parentele multispecie, a considerare l'ambiente in cui viviamo come un sistema olistico iper-connesso, che non vede l'uomo come unico protagonista ma come piccola parte di un insieme di più soggetti, umani e non. Da tempo «[...] i corpi dei soggetti empirici che denotano differenza (donne/nativi/terra/ e altri naturali) sono diventati corpi usa e getta nell'economia globale»<sup>55</sup>; il capitalismo avanzato neoliberista

È quindi biopolitico nella misura in cui punta a controllare tutto ciò che vive, come suggerisce Foucault, ma poiché la vita non è prerogativa dell'umano, essa si apre alla dimensione *zoe*-politica o postantropocentrica. Se il timore dell'estinzione era diffuso nel periodo nucleare, la condizione postumana, quella dell'antropocene, include nell'orizzonte della morte anche altre specie. [...] Ciò non solo introduce una forma negativa o reattiva di legame panumano planetario, che ricomponne l'umanità intorno al collante comunemente esperito della vulnerabilità, ma inoltre riconnette l'umano al destino delle altre specie. [...] Morte e distruzione sono i comuni denominatori di quest'alleanza trasversale che fonda una nuova panumanità reattiva.<sup>56</sup>

Il lavoro di filo che segna l'itinerario poetico di Mancinelli fa eco a quel gioco della matassa di Haraway, «che consiste nella cura dei mondeggiamenti precari resi ancora più precari dall'uomo»<sup>57</sup>. Il legame panumano viene a costituirsi attraverso l'esperienza della comune vulnerabilità delle specie con cui si coabita e per le quali non vi è altra scelta che la presa in carico, la cura, l'esercizio di una responsabilità che è etica e politica. Françoise d'Eaubonne

<sup>53</sup> R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 108.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> D. Haraway, *Cbthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 92.



lo ha sintetizzato con lo slogan: «Il femminismo o la morte». Se Haraway decide di affidare alle creature ctonie il compito di diffondere il pensiero tentacolare, Mancinelli, all'interno della sezione *Alberi Maestri*, compie la stessa operazione grazie alla figurazione etico-politica della ramificazione che, da una raccolta all'altra, ha acquisito sempre maggior centralità, portando con sé orizzonti di nascita, rinascita e crollo, alimentati e connessi tra loro, in un movimento impossibile da storicizzare. Quella di *Tutti gli occhi che ho aperto* è poesia vicina al pensiero rizomatico di Deleuze, con un andamento orizzontale che l'accosta al suolo delle micorrize di Anna Tsing, dove gli alberi maestri non restano sullo sfondo, ma sono guida e presenza attiva che si racconta in prima persona nel crollo, nelle «biforcazioni notturne»<sup>58</sup>, «in questa forma amputata»<sup>59</sup>, negli intagli e nel «rumore secco» di «cose che sono state vive»<sup>60</sup>, nei «filamenti buoni al fuoco»<sup>61</sup>. Qui e ovunque, grazie all'*humus* di funghi e batteri che consente al bosco di comunicare in silenzio, in un continuo toccarsi di radici, una profezia si rivela: «quando tornerai a vedere, troverai ogni cosa sorretta dai rami. Non è accaduto niente. Siamo qui, su questa intelaiatura di foglie. A tratti un grido spalanca la gola. Perdiamo torpore. Allora si scuote, ci culla nel vento leggero»<sup>62</sup>.

Oltre all'elemento vegetale, Mancinelli presta moltissima attenzione, all'interno della sua opera, alle forme animali che affettiamo e da cui siamo affettati/e, «che migrano in noi | passandoci il cuore, sostando | nella piega dell'anca, tra | i rami delle costole», chiedendosi quanti di questi animali «vorrebbero non essere noi, | non restare impigliati tra i nostri | contorni di umani.»<sup>63</sup>. Il racconto

<sup>58</sup> F. Mancinelli, *Tutti gli occhi che ho aperto*, Marcos y Marcos, Milano 2020, p. 32.

<sup>59</sup> Ivi, p. 30.

<sup>60</sup> Ivi, p. 26.

<sup>61</sup> Ivi, p. 25.

<sup>62</sup> Ivi, p. 27.

<sup>63</sup> F. Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, italic pequod, Ancona 2018, p. 73.

di una forma insieme umana e vegetale, ma anche umana e animale, ci viene riportato con forza in una delle brevi prose dell'autrice:

Qualche anno fa, camminavo in un bosco dell'Appennino, affidando il dolore a ogni passo, ascoltando la luce tra le chiome degli alberi, per ore, fino a disperdere i cerchi del mio tormento, come l'acqua che contiene un macigno levigato, caduto nel profondo. Quando a un tratto mi è venuto incontro un albero, dal tronco molto segnato. *Tutti gli occhi che ho aperto sono i rami che ho perso* – mi ha detto. La sua chioma rada si apriva in alto, molto sopra il mio sguardo. Potevi leggere nella sua scorza la storia di tagli e amputazioni, cicatrizzata e trasformata in crescita, obbediente alla luce oltre tutti gli impedimenti. Ho continuato a camminare con questa voce che si era scandita in me, e una sola immagine chiara: ci sono perdite che puoi piangere con tutte le lacrime, combattere con ogni sforzo, eppure sono necessarie. Daremmo tutta la vita perché non accadano, eppure stanno guidando la nostra linfa verso la forma e il luogo che le spetta.<sup>64</sup>

La geostoria *Una pratica di autochirurgia interiore* viene scritta all'insegna di quel *divenire impercettibile* di cui parla Braidotti. Con questa espressione la filosofa intende evidenziare «il momento della scomparsa e dell'evanescenza dei soggetti isolati e la loro fusione con l'ambiente, con il territorio, con l'immanenza radicale della terra stessa e con la sua risonanza cosmica»<sup>65</sup>. Nell'osservare una delle opere dell'artista Kiki Smith, la poeta si sofferma su un arazzo in cui,

Seduta su un ramo di un albero, una donna nuda, forte del proprio stesso corpo, genera dagli occhi lacrime-filamenti colorati che si diramano congiungendosi agli occhi degli altri animali: un pipistrello, una civetta, due scoiattoli, un daino accucciato ai suoi piedi. [...] Sospesa in una notte senza tempo, ci guarda, vegliandoci, continuando a generare il filo che ci tiene uniti. Le lacrime versate sono questa possibilità di uscire dai confini dell'identità, per tornare ad essere attraversati dalla vita nella sua purezza. È questa l'immagine che vorrei di fronte al letto, l'immagine che può aiutarmi ad affrontare il buio.<sup>66</sup>

<sup>64</sup> F. Mancinelli, *The Butterfly cemetery. Selected prose (2008-2021)*, The Bitter Oleander Press, New York 2022, p. 150.

<sup>65</sup> R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, cit., p. 142.

<sup>66</sup> Ivi, p. 152.

La perdita di parti del sé, di tutto il sé, in un difficile cammino di de-familiarizzazione cui non siamo abituati, può immetterci nuovamente dentro alle storie di Gaia; in questo senso, l'ascolto come pratica etica di ricomposizione della faglia – come per la Momo di Ende – ci disfa, ci distoglie, «manda in frantumi la domestica interiorità narcisistica» e fa spazio all'Altro, Altra, Altri.

In un mondo dove l'economia e la politica sono completamente al servizio della produzione del Sé, e di un preciso e ben definito tipo di Sé, la poesia, attraverso la pratica di esposizione del corpo vulnerabile che ci appella, è in grado di liberarci dalla sola percezione egoica, a favore degli Altri e delle Altre, umani e non, mettendo in crisi una comunicazione meramente narcisistica e interrogandoci su urgenti questioni etico-politiche che facciano pensare – «non come Eichmann il Senzapensiero»<sup>67</sup> – all'impossibilità di ricevere un adeguato risarcimento, e a vivere anzi con la ferita aperta, su un pianeta infetto e danneggiato che richiede tutto il nostro ascolto. Questo è l'itinerario etico che ci attende.

<sup>67</sup> D. Haraway, *Cbthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, cit., p. 79.





POGGIOLO

FRANCESCO RUGGIERO *Lo stretto necessario*  
p. 423

DANIELE SCARPA KOS *La danza*  
con sette illustrazioni  
p. 433

BATTISTA TRAPUZZANO *L'ordine lieve*  
p. 443

MARCO FERRI da *Breviario satirico*  
*Dialoghi astemi, Anatomy of Grey's Anatomy e L'ufficio postale*  
p. 453

ALFREDO LUZI *Mario Verdone. La materia. La poesia.*  
p. 469

ANTONIO BUX *Il movimento tellurico di Alfonso Guida*  
La poesia dell'autore lucano dalle origini fino a *Khnopff*  
p. 477



FRANCESCO RUGGIERO

*Lo stretto necessario*

Omertà sulla mosca  
Summer on a solitary beach  
Il cane che non dorme  
Sacriponte  
Terribili Lucertole  
La famiglia è un malore assoluto

## Omertà sulla mosca

Questa l'estate della mosca accanto a spazzatura arroventata: toccata dall'alito di agosto, violaceo e sconosciuto. Se non si appoggia all'aria si appoggia a lattine vuote senza alterarne il peso; non cerca alleati per emergere dalle rovine di vecchi calendari, fra domeniche e lune che divorano i santi come pacman, risalendo la dorsale dei giorni.

La mosca non proviene da grandi altezze e non opera per nostalgia quando s'abbandona a una folata che la porta in cucina: la sua ombra cade sulla tavola e risale le pareti rigando i quadranti fino alle muffe alle crepe agli angoli sbavati, lambendo geometrie vomitate da mostri in caduta libera. In un ripetuto commiato la mosca fa le vasche dal sole ai piatti; i bicchieri in trasparenza la ingrassano molto.

Nessuno sa se frequenti la sala giochi dietro la piazza chiesa o se la notte scorsa, annusando corpi morti, sia arrivata al cantiere abbandonato tra le vigne, dove una giulietta bruciava e un fumo nero sfuggiva l'abbraccio della terra. Non si sa neppure se sia stata lei o la sua ombra, per distrazione o sfinimento – in cantina un pomeriggio, – a perdere l'orbita, entrare nella spirale viscosa, e finire d'improvviso nel ragno dei cieli.



## Summer on a solitary beach

Il primo giorno ha fissato un ombrellone da spiaggia alla balaustra del balconcino.

Sorveglio l'inquilino del palazzo di fronte. Non posso descrivere l'arredamento o la tappezzeria poiché l'abitazione è piú in alto rispetto alla mia. Scorgo appena un lampadario a sfera di vetro opaco. Non serve sapere molto di lui, solo a quale ora esatta il sole visita l'appartamento soppiantando l'ossigeno con la luce.

Il secondo giorno ha sgomberato il balconcino ricavando spazio per una sedia a sdraio.

Il terzo giorno ha ricoperto la sdraio con un telo dai toni vivaci.

Quando il sole raggiunge lo zenit, la strada che ci separa, pare uno Stretto percorso da creature che lampeggiano a pelo d'acqua.

Il quarto giorno ha sfogliato i quotidiani sportivi per abbandonarli poi sotto il sole, col risultato di farli invecchiare di un secolo in poche ore.

Nei corridoi si deposita la sete di vendetta e dalle pareti precipita l'arsura.

Il quinto giorno si è goduto il riparo dell'ombra regolando l'asta con il giorno siderale.

L'ombra risale dal fondo muovendosi da una facciata all'altra. Al tramonto è ancora sua la purezza spettrale del raggio verde.

Il sesto giorno si è cosperso il corpo di crema antisoletto, protezione testimoni.

Il giorno settimo, senza dirlo al giudice o al magistrato, ha preso la rincorsa e si è tuffato.

## Il cane che non dorme

Il cane di Mastro Aldo non se la passa piú tanto bene. Intanto è morto; in aggiunta, da giorni, è in corso un codazzo di maldicenze a cui dà seguito chi vuole infangarne la memoria.

Era invece un buon cristiano. Forse poco generoso coi fratelli della cucciolata: ma manco lui, del resto, ha potuto studiare, speculare, ficcare il muso nel mondo simbolico; eppure non ha mai rincorso un bastone, una palla, o qualcosa dissimile a un bambino.

Abbaiava. E con furia e senza tregua piroettava la coda come se brandisse una pala per scacciare invasori, seminando umori in tutto il vicinato; dal terreno con gli ulivi e i fichi d'india attorno alla cuccia, ha esteso i confini sino alla catapecchia di pietra non segnata al catasto. I fratelli, per primi, dovettero allontanarsi, cercare altrove un riparo decente, per finire insieme ai randagi in branco che vagano all'uscita di Reggio nord.

Coi paesani non è andata meglio, ne sono testimoni i bidoni della spazzatura, divelti con accanimento come forma di ripicca o castigo; in strada i resti delle rappresaglie formavano ampie pozze di plastica nera che continuavano a esplodere al passaggio di automobili liberando miasmi di accoppiamenti illeciti per giorni. E poi i figli: c'è chi dice due, chi dice quattro, chi nove, chi dodici, chi ha smesso di contare; lui ha digrignato sempre zero.

Le notti d'estate ululava alla Madonna dal tetto di casa, seduto accanto a un altarino di ossa, circondato dai ferri d'attesa, fino alla ruggine del mattino; con voce sguaiata passava in rassegna i dolori degli altri, senza intercedere per nessuno, senza un'ombra di perdono. Sdraiato a letto, da lontano, lo ascoltava anche quello a cui un tempo ha staccato una mano.

Il cane di Mastro Aldo non aveva cuore di cane. Lo dicono da giorni.

Lo dicono soltanto ora, ora che il cane che non dorme non si è piú svegliato.

## Sacriponte

Fra tralicci sostenuti da cavi a loro volta agganciati a tiranti, fra griglie filamentose e rigide di metalli, Morgana paralitica, fata ottica e fredda, seduta su ruote ricama il corpo del ponte. A ogni battitura intreccia i fili d'ordito con quelli di trama, il filo di trama ripete il medesimo intreccio ma scalato di un posto, e così via a scalare l'intreccio, a scarlo di un posto, passando la trama sopra un numero maggiore di fili per ottenere sezioni complesse, passanti sospesi nell'etere del canale. Una rete smagliata di piani, fratto il volume in lastre poi riassemblate, ombre di senso quadridimensionale, una volta per tutte accogliendo automobili investite dal cielo. Morgana ricama il ponte all'aurora, lo ricama come una nuvola che non tocca terra non si spezza né crolla. Non più blocchi di saline fantasma, slarghi e vuoti di strade, nere officine tumultuanti turbine; dal molo tremolante del porto solo reticoli di memoria fluttuante, sirene androgine Caronte e orizzonte; una ripetizione specchiata della vita sulla costa, lungo la massa liquida tra Jonio e Peloro.

Al centro ricama un'orca che vola, ricama un arco viola, ricama un'arca a vela, ricama fino a che l'ago precipita dentro la tela.

## Terribili Lucertole

Le missioni lunari della lucertola, pur non finendo in anticipo per difetto d'ossigeno o in cenere tra asteroidi in orbita, non finiscono bene. Sbuca dalle crepe del pomeriggio scodando sopra zampe d'argento con occhi di pietra, in fuga dal buio. Pino ne studia l'errare a strappi alla ricerca di sole fino a quando il rettile si immobilizza, e con lei i panni stesi all'ultimo piano.

È sempre agosto, l'afa rimbalza sulle pareti grigie e irregolari del palazzo in costruzione generando macchie di tranquillità in cui la creatura fredda orgasma in silenzio; l'edificio incombe come un satellite minerale in cima al paese. Pino si apposta sulle linee tracciate dall'ombra e copre lo spazio che li separa brandendo un ramo d'ulivo; sotto la foglia una mano di foglia pronta a colpire. Pochi passi e il polso guida il colpo che muove il corpo suo e della lucertola che prende il volo precipitando sulla strada, lanciata verso un angolo senza aurora. Il secchio ancora sporco di calce la consegna allo smarrimento della prigionia, prima di essere portata oltre i fichi d'india, dove sono ammassate cose a cui dare fuoco. Tra pneumatici, pannelli, guaine in plastica, tubi di rame e fusti vuoti si erge una carcassa di lavatrice; Pino rovescia la lucertola dentro il cestello e la esamina dall'oblò allo stesso modo in cui si cerca lo sguardo di un cosmonauta in partenza, scrutando dietro la visiera del casco. A quel punto aziona la centrifuga, che senza elettricità opera in senso antiorario, e si incammina verso casa.

Quella notte Pino dorme come chi non ha mai seppellito un fratello: i denti non si consumano uno sull'altro e si lascia cullare dal frinire dietro le palpebre della casa; un allarme di specie che rivela la comprensione degli insetti in presenza di un segreto. Perché la mattina seguente, ter-

minato il suo ciclo, dopo aver viaggiato in direzione del mesozoico, all'indietro oltre la cellula del linguaggio, la lucertola caduta dalla luna ritorna, e in forma di dinosauro squadra il mondo di nuovo, muove il suo peso sopra le placche africane inondando le strade di grida rettiliane. E per gli abitanti in riva allo Stretto finisce a schifio.

## La famiglia è un malore assoluto

Uno sanguina e l'altro digiuna. Alla stessa tavola senza dirsi parola. Un nome contro l'altro. Per ogni alfabeto pregato nella polvere. Nel trascorrere del tempo che cede tra il sottoterra e il sottocielo. Con le unghie spezzate e le labbra livide. Un nome contro l'altro circondati da vertebre suonate all'impazzata. Stessi visi, stesse mani inaugurano il cammino saldando materia disperata, nelle orbite dei relitti. Dannati tra le croci scattano alla cenere degli ingorghi. Rientrano nell'ombra in fuga da bagliori violacei, trascinando voragini di vene nelle bare, silenzio ossidrico di tuguri abitati da adorni planati e adorni uccisi. Eretica bellezza di una sciarra eterna per la terra inaridita.





DANIELE SCARPA KOS

*La danza*

con sette illustrazioni

Drindrin drindrin... Uno scampanello annuncia l'inizio dello spettacolo.

Sul tetto del Teatro Mariinskij, stanotte, va in scena la prima di un nuovo balletto.

I riflettori si accendono, puntati verso il centro della piatta sommità dell'edificio, un'ampia copertura formata da placche di rame ossidato, verde come il prato di un campo da calcio.

Dopo un'introduzione musicale affidata alla violinista Ariana Osipova e i saluti del Direttore, Maestro Vasilij Sorokin (che mentre parla si liscia i baffi, compiaciuto), fa il suo ingresso, con andatura lenta e bilanciata, il corpo di ballo in tutta la sua eterea bellezza.

Sostenute da generose dosi di caffè per vincere sonno e stanchezza, le ballerine giocano furibonde partite di rugby danzato.

Corrono sulle punte delle scarpette di raso.

Lo so, a più di un *mâitre de ballet* gli si rizzeranno i capelli in testa, ma vi posso assicurare che la gara ha tutti gli elementi di una vera competizione tra stili coreografici diversi.

Ludmila, Anna, Paulette, Harriet, Katrina, Madame Margot, Soledad, Thea, Agnes, Michaela, Irina, Larisa, Svetlana, Dolores, Karla, Polina, Mercedes: i corpi scattanti sono fasciati con ritagli di tutù (rimanenze del ma-

gazzino costumi). Bende utili per prevenire i traumi provocati da urti, cadute, cambi di direzione, e utilizzate come lacci per agganciare le giocatrici in fuga.

Madame Margot (la *premiere danseuse* del teatro) riesce a placcare le avversarie con un sol colpo, grazie alla sua maestria in questa tecnica.

Polina sigla la prima meta. Chiude una bella azione di squadra, scappa *en pointe* sulla destra e schiaccia l'ovale a terra.

Poi ecco stagliarsi precisa, all'attacco, la silhouette di Karla che sfida con sfrenato dinamismo la linea avversaria, dando fondo a tutto il repertorio della *danse d'école*, il balletto classico accademico, ma il suo mirabile *grand jeté* e le vorticose *pirouettes* si scontrano, a pochi metri dall'area di meta, con le ruggenti danze popolari delle steppe cosacche di Larisa e Svetlana.

Sono solo due mesi che Agnes è stata ingaggiata dalla compagnia. Timida, gioca in difesa, quasi pronta a ritirarsi a bordo campo e rinunciare alla sfida. È uno stile di una grazia un po' lunare, il suo, adolescenziale nell'incerto controllo delle movenze in *développé*, *sisonne*, *arabesque*. Al collo le brilla un pendaglio, una perla rosa.

Ora accelera i passi, sta quasi correndo. Le braccia si aprono a candelabro; rapita, si scuote, ondeggia.

Calcio di punizione di Ludmila. Mischia centrale, palla a Katrina che finta, salta – op là – e va a segno.

Cartellino giallo sventolato in faccia a Mercedes. Bella, questa *bailaora flamenca* dagli occhi di fuoco. Una pantera gitana. Tra un passo di flamenco e l'altro, si concede delle pause, spezza il suono incalzante delle nacchere, dilatandone i tempi. Reitera gesti veloci, ossessivi, come se scavasse nel vuoto. Sfarfalla le mani. Perché? Sono convinto sia un trucco.

Intervallo.

Nella ripresa, ecco una palla rapida servita da Polina (ancora lei) a Michaela che ha gambe per un acrobatico *triple saut de basque* capace di bucare la difesa avversaria.

Una mischia a centro campo si prolunga, inconcludente: vaneggiamenti, grida, balbettii, batticuori (inascoltati), respiri affannosi delle figure dai volti quasi rincretiniti dallo sforzo. Gioco o combattimento che sia, le ballerine si sfidano nella furia trattenuta dell'interminabile morsa muscolare. Tanto da render *danza* anche gli attriti tra le carni madide, le spinte dei torsi concatenati in blocchi contrapposti.

Osservate i tessuti delle divise già lacere, pencolanti nell'aria. Le fasciature si sfaldano, a poco a poco legano la mischia in un garbuglio inestricabile.

Fischio dell'arbitra che sbuffa, perplessa.

Ormai la partita può dirsi conclusa, e le squadre, prigioniere dell'intrico di nodi e matasse, escono di scena sciogliendo via a piccoli passi.

















BATTISTA TRAPUZZANO

*L'ordine lieve*

7

La sua bottega di sarto era rimasta l'unica verità da sfuggire. Da sessanta anni andava e veniva, puntuale, senza indugi. Casa e bottega. Spazio e distanza. Un'unica soluzione. Non mutava nulla. Stessa strada, forse stesso pensiero in soccorso dei suoi passi ripetuti. L'abitudine dilata il tempo. Lo fa lungo, lo fa indugiare. Fuori la pigrizia invade la riflessione con la stessa velocità delle mutazioni inutili.

La sua vita era il suo percorso. Non conosceva altra imitazione per illudere la sua distanza, per farsela sentire meno discosta dalla pervercia consuetudine alla ripetizione dei giorni, degli anni. Una verità dell'abitudine per ritrovarsi sempre da solo nel destino di un altro.

## 12

Il mio ricordo è nascosto dentro la scatola dei lumini che mia madre tutte le sere accendeva sotto il quadro della Sacra Trinità. Un dono di luce fievole che lei faceva anche al buio della mia fede. Ma nessuno entra senza chiedere nel mistero delle cose a cui non crede. Quella luce che di notte galleggiava in un bicchiere di acqua ed olio davanti ai miei occhi è il chiarore di un'infanzia che non si ripeterà. Il riverbero perduto che non vacilla piú da una parete all'altra nelle stanze delle mie paure.

## 27

Doveva attraversare quel puntino lontano sospeso nel buio della notte. Una scommessa da vincere con le sue ore di buio. Intanto il mestiere era già stato tutto consumato. Le parole esaurite. L'acqua alla fonte non era piú inchiostro. Doveva giungere. Doveva lasciarsi guidare da quel briciolo di lume acceso in cima al caso. Salire il monte della fantasia. Proseguire. Mischiare ai libri le ore del mattino dopo il sonno. Balbettare parole per quelli che chiedevano. Scendere i gradini uno alla volta. Doveva attraversare quel puntino. Non ci sarebbero piú state verità da cambiare né segreti da aggiungere. La foresta da attraversare sarebbe stata divina come quella che tempo fa aveva letto in un libro. Doveva vincere senza piú sperare. Perdere senza piú cercare. Doveva attraversare quella luce fiavole come una musica di prima del passato. Un'armonia di lucciola da inseguire. Un attimo da guardare sullo specchio senza mai voltarsi. Riflettere le parole senza risolverle. Doveva attraversare quel puntino fermo nel buio della notte. Oltre quel giorno tutto il tempo sarebbe stato da percorrere. Un desiderio da attraversare per farsene una ragione. La rima d'un verso. L'unghia di un graffio. La voglia di coprirsi le spalle in quel freddo invadente. Svegliarsi da solo. Fantasma sorpreso nel sonno sull'altro lato del cuscino.

## 28

Quel mare se lo portava nelle vene! Un talismano. Un briciolo di felicità nel dilemma dell'anima tentata dall'ombra delle cose. Quel mare gli fluiva dentro come una vitalità inesauribile. Era cresciuto col mare negli occhi. Ovunque sarebbe stata assegnata dalla sorte la menzogna del suo corpo quel mare non poteva lasciarselo dietro. Dalle tasche, dai bottoni della camicia nessuno mai gli avrebbe portato via il mare! Quel mare di fronte era la sua finestra e dalla sua finestra scopriva il mare! L'eterno muoversi in quell'azzurro in delirio di spazio. Quel mare appannato quando il vento di scirocco spinge al largo la schiuma dei frangenti. Lui su quel mare, dentro quel mare, arrivava seguendo le lusinghe dell'aria. Scendendo le viuzze strette brulicate di ramarrì e di papaveri molli. Vie del mare che dalla collina calavano a strapiombo sulle arenarie del golfo. Il mare era sangue e languore. Vento e sale. Occhio di Narciso. Terra e cielo. Morte e resurrezione. Amore dell'abbandono dentro cui la vita s'allegria e ammutolisce. Il Dio dei vulcani e delle pietre pomice che semina sabbia e mistero. Vie del mare che lungo i sentieri dischiusi sapevano di uva corallina, di grano saraceno vegliato dalle lune di luglio. Urla a piedi scalzi. Vie del mare deserte, arrocate ai pendii del sol leone, specchiate dal ludibrio dell'afa celeste. Vie dell'argilla spaccata dal libeccio afono per suoni lamentosi. Su quel mare le procelle sfioravano i tuffi temerari dei fanciulli. Le oratelle tagliavano le reti di strascico. La notte magari ripuliva le orme di Nereo, vecchio Dio della risacca. Rifaceva il verso ai cacciatori di stelle marine. Mutava silenzio al rumorio delle Mormore nel regno di Poseidone. Sussurrava segreti di luce ai moti

notturni di Orione. Quel mare che spandeva oltre l'altro mondo l'orizzonte nessuno glielo avrebbe portato via! Il mare che addormenta i naviganti. Che invita i cavallucci marini al dondolio eterno. Quel mare sangue che soppisce nelle vene. L'orafo di quei bracciali di luce che lo legavano ai polsi sin dove i sogni ancora oggi riescono a condurlo. In quei fondali remoti dove la ragione sfugge gli abissi e le parole ritrovano gli accenti su un indice dei nomi ormai smarrito.

## 36

Don Nicola vendeva libri sul corso principale della città. Vendere era il suo mestiere, con quegli occhi da beffardo imbonitore avrebbe potuto vendere di tutto, forse anche speranze. Ma il destino gli aveva assegnato il dono di vendere libri, riviste colorate, cartoline e buste leggere per traversare *via aerea* gli oceani profondi. Giornali dalle tinte oscure e dall'odore di caldo. Libraio in una stretta bottega sul corso principale ma anche oracolo per le coscienze dismesse dei pochi lettori di versi che entravano nel suo fondaco. Lettori scontrosi, taciturni. Autori sconosciuti, ombrosi rimatori come la retorica dei loro visi austeri. Chiedevano a don Nicola le novità di fresca stampa. Prime Edizioni, primizie della scrittura a metà pagina. "I poeti di giorno credono di sfiorare il paradiso ma di notte vanno a dormire con le loro mogli che russano e borbottano" diffondeva don Nicola. Alcuni sono giovani spavaldi. Altri belli dal desiderio di vita riflesso negli sguardi sornioni. Altri sono timidi sapienti che citano a memoria solo i loro versi. La maggior parte vive senza indirizzo di casa. Molti da anni indossano lo stesso cappotto. A ciascuno puoi chiedere notizie dell'altro ma solo se riguardano la loro futura morte. Tutti hanno in comune la voglia esagerata di smentirsi il giorno dopo. I più si stampano da soli il necrologio sul palmo della mano. Anche questo diceva don Nicola e altro ancora, come quel verso suo che credeva di un altro ed era proprio suo *Non ho più ore da contare sul mio orologio. Domani sposterò le lancette sull'orologio di un altro ma solo per verificarne la sfortuna*. Si richiuse poi nel suo lungo pastrano di feltro ed aspettò la stagione fredda. Un giorno dalle tasche del



suo pesante soprabito tirò fuori una vecchia edizione delle poesie di Verlaine dicendomi: *vedi, un vero poeta si riconosce dalla musica e dal suo contrario*. Mi regalò quel libro, in copertina riporta un disegno di Antoine Watteau dal titolo *Uomo in piedi*.

## 42

Il ballerino mulinò davanti ai miei occhi con la stessa forza di un cerino acceso all'improvviso. Il deserto era fatto di sabbia sottilissima. Polvere che fece crescere le dune inverosimilmente. Il saltimbanco salì velocissimo due volte sulla trave dell'equilibrio. Alla finestra di scena si affacciò un mendicante che mendicava zucchero. La ruota pirotecnica fece un solo giro e l'orologio al polso del primo comico segnò per ben due volte la stessa ora. Lo spazio sul palcoscenico s'era ridotto d'un terzo e tutte le comparse divennero un unico attore. La colonna sonora si fece rauca e gli strumenti tra loro si scambiarono le armonie per sonare piú felici. Il fagotto rubò il beccuccio all'oboe e il corno francese si attorcigliò sempre di piú su se stesso sino a stritolare il pentagramma. Il pubblico rise a lungo su quella sola maschera da clown rimasta in scena. Tutti i protagonisti di quell'atto unico provarono a venire fuori da dietro le quinte ma senza riuscirci. Il regista apparve beato disteso su una sedia a dondolo e pretese dal produttore una parcella da capogiro. I biglietti stettero al sicuro nelle tasche del pubblico pagante. Dal cielo dei fondali iniziò a piovere sul deserto e il sole si coprì dietro una finta nuvola grigia. Ognuno infine sfuggendo dalla scena pensò solo a salvarsi la pelle calpestando tutti quelli che erano rimasti seduti in prima fila.

Nella fuga da quel copione irrisolto mi sentii attratto da una donna dal sesso carnoso distesa con le gambe aperte sul tappeto d'ingresso. Corsi via senza mai voltarmi un attimo e godetti di quello spazio minimo fra me e la distanza da me stesso che sempre piú diventava incolmabile. Non ubbidii all'autore che mi diede del suggeritore gratuito. Gli rivelai soltanto il segreto della storia e la novità in anteprima della mia fine certa.

## 47

È la Cabelluzza la mia terra. Acino d'uva che scoppia dentro. Fiore di mortella che riverbera l'alba. Coperta della rovere che avvolge il sonno degli albori. Elitre ricurve nei solchi di verzura. Fattura oratrice di cicale. Ambrosia del grillo cherubino che sfata la lentezza del suo salto. Soffio di cervone nell'erba mazzolina. Antonio che riduce il ciocco a una livrea d'ortaggio. Achille che spara senza colpa ad ogni preda. Tommaso che fischia i cani dietro la volpe albina che singhiozza. Anguilla che s'adombra d'oscura simmetria sotto l'orgia dell'acqua. Upupa che sfarina sull'aia simulacro. Fiato d'agosto nel tremolio dell'ora. È la Cabelluzza polvere da sparo senza fumo. Fanciullo remoto che ai rosignoli spegneva il canto nell'arsura. Mite pensiero lieve delle forme. Ozio solenne che fa le vacche grasse e le giornate mute. È Pietro che affila di scintille il ferro della falce. Le mie due madri che al fiume generoso allattarono bisce di briglia e baci di saliva. Le finestre aperte a San Minà che straziano le quaglie nel tiro di accompagnamento. Crisalide di formica che ozia nelle crepe e ruba le scagliole dalle cesti volanti. È la Cabelluzza ghiandaia plagiaria nella fratta. È Salvatore che sradica gli eventi e lega ad ogni pianta innesti di sementi. Astore dalle piume discendenti che il levante spinge sulle poste ostili. Uccello forestiero dai colori sonanti. Assiolo nelle notti di luna rapitrice. Corsaro foriero di fanciulli nei giochi delle alzaie. È la Cabelluzza famiglia mia felice che rapisce l'onore della pena. Questa vita od altra che sempre ritorna altrove in cerca della sua primizia, del suo languore.



MARCO FERRI

da

*BREVIARIO SATIRICO*

(lavoro in corso)

*Dialoghi astemi*

*Anatomy of Grey's Anatomy*

*L'ufficio postale*

*Dialoghi astemi*

Quando Claudia ha cominciato a ridere, che poi era innaturale, come un colpo di tosse, ci siamo subito capiti. Sapevo quello che voleva dire.

E adesso mi rivolgo al lettore del futuro. Del 2100, 2200. Non saprei. 2500, cinque secoli dopo. Per dirgli che noi passavamo il tempo così, a volte. Seduti sui divani davanti a un televisore, e il crimine ci affascinava. Eravamo catturati, prigionieri delle nostre emozioni, quando c'era di mezzo il crimine. A bocca aperta, spesso disgustati, spaventati, ma sempre ipnotizzati. I criminali della televisione non erano solo criminali senza emozioni e sanguinari perversi ma spesso erano dei Nobel del crimine. Le crudeltà che immaginavano! Alcune non erano mai state immaginate, forse. E noi due, io e Claudia, ad un certo punto emergiamo dall'ipnosi televisiva dei canali Fox, una ditta che aveva cominciato a ipnotizzare negli anni trenta del novecento, e cominciamo a discutere del menu che ci veniva proposto. Come quando eravamo piccoli, e aspettavamo l'uscita degli album settimanali di capitano Miki o di Tex Willer. Oh scusami. Vado sempre più indietro nel tempo. I riferimenti saranno nomi vuoti per voi del 2500. Non volevo buttarla sull'antiquariato, non c'è neanche un milligrammo di nostalgia. Solo per dire che c'erano tanti episodi, ogni serie aveva tanti episodi. Perché i criminali erano intelligentissimi.

Quello che stavamo guardando io e Claudia sembrava ben fatto. Uno Stato del sud degli Stati Uniti, Louisiana? Territori sconvolti dagli uragani, teste sconvolte dai predicatori e dall'allegria disperata e infantile degli spirituals. Ambientazioni e musiche realistiche, povertà dappertutto, generazioni di giovani senza futuro (ma poi il futuro c'è

lo stesso, giusto? Spero tanto che siate lí a dire sí), paesaggi inquinati e deturpati dalla tecnologia, sballo notturno in locali fumosi, e qualche riccone nella sua casa col parco. Non so voi, nel 2500, ma qui ci sembrava tutto molto veritiero: una raffinata tecnologia (per i nostri tempi, a voi farà sorridere) veniva usata da cervelli quasi preistorici. E gli eroi buoni provenivano tutti da qualche guerra recente, Afghanistan, Iraq, ex-Jugoslavia. Vecchia geografia, per voi, immagino.

La faccio breve. Claudia non riesce a trattenere una risata.

L'ipnosi funziona se l'ipnotizzatore non si mette a fare l'idiota. Quel tipo che stavamo vedendo in televisione, un pomeriggio quasi primaverile, nella primavera appena sbocciata del 2021, esagerava sulle bevute. Ora, Claudia diceva che conosceva il perché. Quelli non avevano sete, si versavano da bere per movimentare e rendere piú dinamiche le scene che venivano recitate. Soprattutto dialoghi. Mica perché avevano bisogno di bere. Dialoghi e bevute. Dialoghi, quelli che in Tex Willer non finivano mai e uno saltava le pagine che tanto quelle conversazioni servivano solo per prolungare l'attesa, lí invece erano brevi, secchi, diretti, eppure rischiavano lo stesso di annoiare. In un libro di narrativa non c'era bisogno di farli bere mentre parlavano, ma nei film era indispensabile. Il bello di quella serie era che le indagini erano lunghe, faticose, meticolose, quindi richiedevano tempo, e tante bottiglie.

Bevono molto, troppo, disse Claudia. Piú del solito. È talmente ripetitivo quel gesto di portare alle labbra un bicchiere o una bottiglia o la fiaschetta, che diventa una parodia. Tutti i personaggi si versano da bere, una scena dopo l'altra. Entrano in casa e cercano una bottiglia.

Forse è un'abitudine, le dico.

Però se si beve ad ogni scena, il film diventa uno spot. Mica possono bere a ogni scena. Bere è un bisogno naturale ma bere cosí è disumano, disse Claudia mentre camminava verso la cucina. Visto che poi devi usare la testa e i muscoli per catturare i criminali, che sono intelligentissimi, come fai a essere lucido? Non ha senso. Vado a preparare una tisana. La vuoi?

Certo, le ho risposto.

Claudia aveva ragione. Ero d'accordo. Ho sentito il rubinetto che fiottava l'acqua nel tegame.

Quando è ritornata le ho detto che quel gesto di andare a cercare una bottiglia funziona se si capisce che avviene ogni tanto, non sistematicamente, sempre, nella camera da letto, nel salotto, in auto, nel bar, per strada, ad ogni ora del giorno e della notte, perché diventa ridicolo.

Claudia ha immerso le bustine delle tisane nell'acqua calda, poi ha detto: non sembrava un film di serie B. Le luci, le inquadrature originali. Le musiche, quel tono cupo ed epico, e i posti ansiogeni, quel disordine corrotto dei materiali e i resti di una natura sconvolta. Ti prende. Senza contare la corruzione ad ogni livello. Strati di marciume dietro e dentro ogni istituzione. Politica, polizia, giustizia. Mai fidarsi di qualcuno. Una visione cruda della realtà, perché rovinare tutto con quella parodia di bevute?

Insomma, suppongo che un lettore del 2500 potrebbe capire. Di chi potevamo fidarci? Forse cinque secoli dopo di noi chissà. Sarete arrivati a stabilire un patto di non aggressione? Qui da noi no, tra criminalità organizzata e disorganizzata, consorterie e camarille di ogni genere, benevolo lettore, non potevamo fidarci di nessuno. Nemmeno di radio Maria. Religiosi che guardavano verso l'alto dei cieli, che magari erano anche nuvolosi, e pescavano da un unico libro, che secondo loro conteneva tutte le istruzioni. Ma molte ne inventavano. Meglio non divagare. C'era di bello che ci passavano del tempo. Come noi con i film. Quei film erano una denuncia palese, per mezzo di un genere che aveva cominciato con il mistero ed era finito nel più crudo realismo. E poi la farsa.

Insomma, arrivano quelli che bevono, e per la miseria, quanto bevono. S'attaccano a quelle fiaschette metalliche piatte, sia mentre guidano sia mentre accompagnano il guidatore, e come portano alla bocca il collo lungo delle bottigliette di birra, a garganella, col gozzo che si vede che va su e giù, e non si contano i bicchieri che vengono svuotati e offerti e di nuovo svuotati.

Anche se fosse realistico, diceva Claudia mentre mi porgeva la tazza con la tisana, non è necessario mostrarlo



di continuo. C'è un'economia narrativa. Una sintassi. Le ripetizioni disturbano, e sembrano trasandate perché neanche ricordano di avere bevuto la scena prima, e anche quella precedente.

Ad ogni scena si presenta lo stesso interrogativo. Beve, non beve.

Spionaggio, investigazioni, omicidi, con serial killer che sono più intelligenti di Einstein o mafiosi che sono gli eredi diretti di Machiavelli e più inflessibili dell'Inquisizione, (sempre per un'estetica di successo, per carità, perché ci sono in ballo tanti soldi e l'unico modo per rifarli è quello)... comunque criminali con cervelli molto sofisticati, e non le persone vigliacche e di merda come in realtà sono, dei luridi merdosi stronzi che sparano alle spalle e al buio, e aggrediscono in branco la vittima quando è da sola... no, tutto questo diventava secondario rispetto alla domanda fondamentale: beve o non beve adesso? E poi la straordinaria variante: mangiano mentre parlano o viceversa (solitamente cibo da asporto). Non hanno tempo da perdere? Devono sempre mangiare mentre hanno conversazioni importanti? Ma no, non era quello il messaggio. Giusto per impegnare la bocca mentre parlano. Mangiano sulle scrivanie mentre lavorano, in auto, camminando, perfino nella vasca da bagno. Sempre parlando. E bevendo poi, ovviamente.

Forse nel 2500 queste cose avranno un senso diverso. Forse sarebbe meglio non citare esempi, tanto voi, cari amici del 2500, avrete cancellato tutto. Strati e strati di pellicola, secoli che hanno accumulato strati di pellicole, sai che confusione. E poi se uno si mette a citare questo o quel titolo, perde di vista la cosa fondamentale. Ad esempio che i personaggi, tutti, buoni e cattivi, donne o uomini, sotto qualsiasi titolo, alla fine del film hanno bevuto già trenta, quaranta volte, come minimo.

Benevolo lettore del 2500, Abbiamo passato un paio d'ore a ridere ogni volta che sullo schermo della televisione compariva uno che beveva. O una donna, ovvio. Le risate scoppiavano cristalline, gutturali, derisorie, nasali, e poi gli ululati, quando stava per profilarsi il gesto della me-

scita. Ci siamo preparati un'altra tisana e la sorseggiavamo tra un urlo e una risata, qualche volta il liquido finiva nella faringe e tra la tosse e gli starnuti e le lacrime per il ridere e per l'irritazione, ci siamo divertiti da matti. Nonostante i morti.

*Anatomy of Grey's Anatomy*

Tema: L'ospedale modello...

Svolgimento

Aspetta. Due parole sulla sfiga, no? e poi gli esempi da Grey's Anatomy.

Comparirà una trama segreta?

Credo di sí, una specie di Svolgimento 2.

Qualcosa sottotraccia, in ombra?

Penso di sí. Posso?

*Può sembrare un'affermazione allucinante ma quando le coincidenze sono tante è difficile non pensarla. Non so come e da chi dipende ma sono e mi sento sotto attacco. Tutto quello che vorrei, che spero, che in qualche modo mi riguarda, va in malora, va storto, va al contrario, e quasi sempre con un sapore di beffa. Gli episodi, minimi o piú grandi, vicini o lontani nello spazio e nel tempo, sono decine e tutti convergono su di me, sono tutti inspiegabilmente concentrati su questo misero essere che non ha scampo. Giorni, forse settimane. E continuano. Non ne va una per il verso giusto. Ma proprio niente. Sembra che in una dimensione ignota ma vicino alla mia, tanto vicina da mordermi sul collo, qualcuno, qualcosa, non so dire, esprima in questo modo la sua avversione verso di me. Anzi, odio, questo è odio. E con una assillante ostinazione, che per me è un incubo. Dovrei stare calma, aspettare che passi. Dovrei smetterla di sperare qualcosa.*

Dal diario di Meredith.

Vista cosí dall'esterno, fa sorridere, no?

Ma quando ci sei dentro la sfiga è cosí.

Dunque, perché l'accumulo di episodi catastrofici?

Svolgimento 2, quello in ombra: l'accumulo degli episodi catastrofici è un espediente brillante per attrarre l'attenzione degli spettatori nonostante la noia.

Svolgimento 1: non credo di dover descrivere la noia. Anche le catastrofi vengono a noia quando sono tante, in ogni episodio, e nonostante siano così bene inserite nel racconto. Dunque dunque. Gli spettatori si affezionano, soprattutto ai personaggi. Metterli in pericolo, i personaggi dico non gli spettatori, fa soffrire chi guarda ma è difficile che poi quello riesca a staccare gli occhi dallo schermo, perché giustamente è preoccupato. Gli dispiace. E gli dispiace che i vari personaggi siano costretti a dire che anche a loro dispiace che il paziente è morto, ma è morto, e loro sono dispiaciuti, e dispiace anche allo spettatore. Tutti sono dispiaciuti e lo dicono. Mi dispiace di qua mi dispiace di là. Poi improvvisamente c'è la catastrofe. E la sfiga diventa sfiga maxima, crollano strade, aerei, ci sono collisioni di navi, si ribaltano ambulanze, e tutto nelle vicinanze dell'ospedale.

Inquietante no?

Solo un caso?

Eppure tutto questo non basta per avere l'attenzione e il totale controllo dei sentimenti (degli spettatori ovvio). Così ci sono le storie d'amore, le operazioni chirurgiche e poi i temi sensibili, quelli che possono cambiare le mentalità, bello no? Bastava.

Sarebbe stato perfetto. Una realtà dentro lo schermo, e una realtà che sonnecchia davanti a quella luce tenue, perfetto. Due realtà in condivisione. E invece, io non so perché, fanno fuori diversi personaggi. Prima un po' di comparse. Un marito incattivito e vendicativo perché la moglie è morta in sala operatoria spara a tutti quelli che vede. Mentre la polizia avanza cautamente dentro l'ospedale, mettendo un piede dopo l'altro, lui fa una carneficina. Il criminale non sa niente dell'ospedale ma arriva nelle varie stanze e corridoi sempre prima della polizia che si muove con estrema cautela, una scarpa dopo l'altra. E qui subentra la questione dei tempi. Posso parlarne?

Tra le tematiche affrontate c'è il principio di Archimede e anche la teoria della relatività. Molto istruttivo per lo spettatore. Si imparano tante cose. E gli spettatori ne parlano fra loro. Dicono: ti ricordi quando... Quando Derek fa questo fa quest'altro, quando Meredith fa quello? E Alex che si evolve in diretta, puntata dopo puntata? E non c'è un medico, nemmeno uno, che abbia una scheda biografica tranquilla. Non ce n'è uno che non sia da psicanalisi profonda. Va bene, la vita è così, dispiace a tutti. Dispiace a loro, dispiace a noi, a voi, essi, dispiace a tutti. Ma quando Meredith cade in acqua, nel porto di Seattle? Possibile che non riaffiori seguendo il principio di Archimede? Ha un'educazione scientifica, Meredith, dovrebbe applicarlo. Perché non riaffiora?

È la solita sfiga, c. m. d.

Ma è una dimostrazione tirata per i capelli. Derek, mentre lei è sotto l'acqua, fa altre cose, poi chiede dov'è la sua amante e pupilla, la cerca, non sa a chi chiedere, e interviene una bambina che ha visto cadere Meredith nell'acqua. Ma la bambina non parla. Troppo comodo, se parlasse. E poi la sfiga, mica scompare con un colpo di bacchetta magica. La bambina o è muta o è ammutolita su ordine della regista, oppure non parla, lo fa apposta, oppure la vuole morta, non la regista ma Meredith. Ma perché? Per fortuna guarda il molo, con insistenza, con una tale insistenza che Derek pensa: vuoi vedere che è caduta in acqua, nel punto dove la bambina guarda, quella sbadatona di Meredith? Ora calcoliamo i tempi, quelli di Meredith, quelli di Derek, quelli della bambina, ed ecco spiegata la teoria della relatività. Sott'acqua passa un minuto mentre fuori dall'acqua passa un'ora, o anche due. Mentre il principio di Archimede vacilla.

*Più che stanchezza, che comunque c'era, ho avuto delle opportunità di lavoro davvero irrinunciabili. E poi la storia con Meredith era diventata... come dire, non cinematografica, sembrava di avere gli spettatori che si aggiravano dentro casa, per vedere se adesso andava tutto bene, e nello stesso tempo non potevamo inventarci un divorzio improvviso, avrebbe scontentato tutti. Non c'era altra scelta. Ma-*

*gari non farmi passare da sprovveduto, quello sí... e poi quel richiamo nel tempo del Covid, va bene, ho chiuso un occhio, anzi due, ma tutte quelle scene da encefalogramma piatto, alla Zeffirelli...*

Dal diario di Derek.

Infatti fanno fuori anche Derek. Roba da matti. Non si fanno scrupoli. Già avevano tolto di mezzo l'amico di Derek, Sloan, e la sorella di Meredith. E O'Malley. Altri vanno in comunità a disintossicarsi dall'alcol.

Poi dite che non è la sfiga.

Oppure ci sono ragioni editoriali. Oppure c'è una disaffezione tra l'attore e il personaggio, e l'attore decide che non è messo adeguatamente in luce e vuole andarsene. Il mezzo migliore, chiaramente per non perdere il pubblico, è farlo fuori. Come al circo Massimo. La storia insegna. Il pubblico resta senza parole. Ormai quel personaggio era un amico.

Il problema vero però è convincere gli spettatori a non abbandonare la nave. Insomma è una questione affettiva, oltre che di sfiga maxima. Intanto però comincia ad insinuarsi un pensiero fastidioso: se uno sta male davvero, ma proprio male, mette subito una croce sul nome di quell'ospedale. I medici sono bravissimi, dei luminari, dei fenomeni, ma la sfiga è la sfiga, e quello è sicuramente un posto da evitare.

Poi c'è lo svolgimento 3.

Lo svolgimento 3 riguarda le età.

Quelle degli attori protagonisti e quelle degli spettatori.

Posso?

Succede questo, che gli spettatori si guardano allo specchio, cioè guardano la televisione come uno specchio, è strano no?, perché quando si guardano nello specchio vero un po' si tirano su da soli, gli spettatori, beh insomma non sono male dai, pensavo peggio, con tutti quegli anni, tutte quelle stagioni di Grey's Anatomy, mi mantengo bene insomma, ma poi, quando si vedono in qualche modo ritratti nei personaggi amati, subentra uno strano

sguardo anatomico. Se vedono i loro cari personaggi invecchiati, e purtroppo lí c'è poco da fare, i personaggi invecchiano, ecco che si deprimono, gli spettatori dico, perché gli attori non sembrano depressi, continuano come se niente fosse. Stesse smorfie, ruggini, flirt. Catastrofi.

Si vede che li pagano bene. Ma questo è il cinema. That's all folk!

Invece gli spettatori cadono in depressione. Prima leggera, poi mica tanto.

Ormai la realtà è penetrata nella finzione. E viceversa.

Eh sí questa non ci voleva.

A questo punto niente funziona piú. Il feeling, puf, scomparso.

Questo è il vero dramma. Che poi è una tragedia perché le altre catastrofi annunciate nel trailer (come se fossero da non perdere) e nelle rutilanti sequenze dei prequel, vengono assorbite da sguardi svuotati, derubati. Spettatori come disertori. Purtroppo, come ha scritto qualcuno, non c'è niente di piú triste di un best-seller che si riscrive in continuazione per consolare i lettori (o gli spettatori), i quali vogliono che quelle trame non finiscano mai. Non amano in realtà i personaggi. Quel pubblico vorrebbe fermare il tempo e Shonda Rhimes, la regista, con tutti i suoi collaboratori ed esperti di marketing, ci prova, ci prova con tutte le sue forze, anche se invecchiano tutti, attori trame idee, e si vede, ma loro proseguono, il pubblico ormai si aggira dentro le loro teste, e loro continuano, senza accorgersi che in sala non c'è piú nessuno.

*L'ufficio postale*

Hai presente l'ufficio postale, quello dietro il parcheggio?

Lisa è sorpresa: l'hanno rapinato?

Non ce la farebbero mai. Confrontarsi con quegli impiegati... no, quegli impiegati li sbriciolerebbero, e ci vorrebbero anni di osservazione e preparazione per fare un colpo.

Allora?

Massimiliano era rientrato in casa con un sorriso cattivo e gli occhi sorridenti. Eccitato, indubbiamente.

Spedito, dice.

Vigilia di Natale, quindi immagina. Sono entrato di mattina presto, verso le otto e mezzo, c'era solo una cliente, P1, che spediva un pacco, e tre impiegati al front office. Dunque due impiegate libere e una occupata con P1. Ho preso subito il mio numero, P2, anche se palesemente era inutile. E lì è cominciato tutto.

Lisa sorseggiava il tè, non gli prestava più attenzione.

Hai presente i film western di Sergio Leone? Non me ne sono accorto subito, ma quello era un set cinematografico, anche se non riuscivo a individuare le telecamere. Le due impiegate libere mi hanno guardato e io guardavo loro. Aspettavo un segno. Negli schermi sopra di loro apparivano sigle alfanumeriche, immobili. E loro mi sembravano le comparse di un film, come se non esistessero realmente, vagamente ieratiche. Un gioco di sguardi come nei duelli di Sergio Leone. Non succedeva niente. E non c'era la musica di Ennio Morricone. Silenzio assoluto, tranne per la conversazione, piacevole, amabile, tra l'impiegato e la cliente P1. Questa donna sulla quarantina ap-



poggiava le mani sul piano del front office, visibilmente stanca di parlare, ma era la vigilia di Natale. Nei paesi dove la tradizione cristiana è tutelata come patrimonio immateriale dell'Unesco, i fedeli esibiscono bontà d'animo e fiducia nel prossimo.

Io aspettavo, ma evidentemente i tempi non erano maturi. Ogni tanto le due impiegate guardavano qualcosa, vicino a loro, o sotto, o fingevano, e poi alzavano lo sguardo verso di me. Forse pensavano a un test sulla pazienza dei clienti. A me non piace partecipare alle statistiche. Mi sono voltato verso il muro alle mie spalle, farfugliando qualcosa di irripetibile. Poi mi sono girato con un sorriso cristiano. Niente. Non sapevo se stessero passando minuti o qualcosa di piú. La situazione comunque si prolungava. Forse aspettavano davvero il mio disappunto, una battuta sarcastica, magari per avviare una sgarbata polemica. Eppure non vedevo telecamere. E poi io non potevo permetterlo. Era l'ultimo ufficio postale della città dove non avevo fatto polemiche, io lí dentro non mi ero mai ribellato. Avevo scelto quel piccolo ufficio postale, lo avevo adottato o come dire eletto tra gli altri della città, dove avevo visto gente uscire bestemmiando, impiegati che rincorrevano clienti infuriati, altri impiegati che erano scomparsi dietro i vassoi del barista e facevano colazione insieme dietro le quinte, mentre decine di persone scrutavano impazienti i tabelloni luminosi, poi delle risse sfiorate, conversazioni agli sportelli che duravano ere geologiche, infarcite di ricordi d'infanzia e racconti farseschi, improvvisi blackout delle prenotazioni. Non dovevo indignarmi.

Poi un rumore: si è aperta la porta dell'ufficio postale ed è entrato un signore anziano.

Scusate, ha detto rompendo l'incanto del silenzio, come si prende il numero?

Tre voci in coro hanno cominciato miracolosamente a dialogare con lui, offrendo consigli, raccomandazioni, tanta gentilezza. Forse era una vecchia conoscenza, un amico dei genitori, dei nonni, un noto simpaticone. Comunque, appena ricevuto il numero, immediatamente gli schermi si sono attivati, e l'anziano signore, ribattezzato A1, è stato subito ammesso alla presenza di una delle due

impiegate, e l'espressione del viso di lei era cambiata. Una inaspettata e benevola evoluzione, mentre il colloquio nella zona pacchi proseguiva su toni confidenziali. Sí, adesso il volto di una delle due impiegate era confortante. Era umano. E potrei aggiungere che sotto l'aspetto sociolinguistico lo scambio di opinioni era quasi affettuoso, per quanto conforme ai frasari del gergo postale.

Io restavo lí, con il mio bigliettino P2 (che in altri contesti sarebbe stato un lasciapassare), mentre P1 continuava a dialogare e ridere e l'impiegato era visibilmente soddisfatto delle sue capacità di intrattenimento. Ora l'unica impiegata rimasta libera sembrava assorta, o forse impegnata in una riflessione ermeneutica, tra sé e sé. Inutile disturbarla. Forse la storia della filosofia avrebbe perso una svolta importante del pensiero occidentale moderno.

Ed ecco la vera svolta.

Oh, ti hanno chiamato, dice Lisa.

No. Inaspettatamente è cominciata una vivace e irritata discussione tra l'anziano A1, l'ultimo arrivato (penultimo, perché nel frattempo era approdata nell'ufficio postale una donna con un pacco enorme, e neanche ci avevo fatto caso. Ero come fuori dal tempo), qualificatosi come medico (cosa che non ha toccato i cuori degli impiegati), il quale aveva una sola intenzione: chiudere il suo conto. Tutti gli impiegati hanno deciso di partecipare alla discussione sulla chiusura del conto, compreso quello che era già in piacevole conversazione con P1, dimostrando così di sapersi destreggiare in due contesti diversi e contemporanei: di sicuro avrebbe preteso un aumento, se non un livello superiore. Anche perché, dalle retrovie o dal back office, era apparsa la dirigente dell'ufficio postale.

È evidente che a questo punto non potevo pretendere di essere servito. Si era creato un ingorgo burocratico. La dirigente sosteneva che il medico, per chiudere il suo conto, doveva sottoporsi alla pratica della prenotazione. Giustamente hanno sottolineato in coro le due impiegate che stavano guardando minacciosamente il dottore e ignorando me e la signora con il pacco enorme, P3.

Mica chiudo i conti così, diceva la dirigente, che pretese. Ho da fare. Lei si prenoti per gennaio...

Gennaio? Io devo solo chiudere un conto adesso.

Guardi, non si alteri, dice una delle due impiegate, quella ermeneutica, perché ci alteriamo anche noi, sa, mica stiamo qui inerti a ascoltare tutte le persone che si arrabbiano. Noi lavoriamo.

La precisazione era confortante per me, non per il medico.

Insomma, argomenta il medico – e io ascoltavo perché a quel punto volevo capire chi avesse ragione – nell'ufficio centrale mi hanno detto che non potevano chiudermi il conto, qui dite che me lo potete chiudere ma solo su prenotazione, a gennaio, ma io mi chiedo: si può sapere che cazzo fate lí dietro?

Allora lei si altera! sbotta l'impiegata ermeneutica. E a questo punto compare dalle retrovie anche un'altra signora, forse una vicedirettrice. Piuttosto ben piazzata, fisicamente, mentre il medico era decisamente mingherlino.

La signora con il grosso pacco sbuffava. Io le ho chiesto se voleva partecipare anche lei alla discussione, ma lei ha rifiutato con un cenno del capo. Occhi di fiamma.

Molto saggiamente, l'impiegato del pacco P1, di fronte al dispiegamento di forze, si era ritirato dalla diatriba con il medico e si era concentrato su quella con la cliente P1, la quale era stanca di stare in piedi e si appoggiava con entrambe le mani al banco, ma senza maleducazione, anzi, alimentando il dialogo con qualche battuta e un'osservazione pertinente su quel dicembre caldo, mentre negli Stati Uniti d'America imperversava una colossale tempesta artica. Uragano di neve anche sul Giappone, ribatte l'impiegato, che non era solo un piacevole conversatore ma anche una persona informata. Io ero entrato di mattina presto ma temevo che avrebbero chiuso l'ufficio postale prima di poter spedire il mio plico.

A questo punto, mentre la vicedirettrice chiedeva il codice fiscale e la tessera sanitaria al medico, senza promettere niente, perché le regole sono regole, anche a Natale, e anche se Gesù Cristo fosse stato lí 2000 anni dopo averlo promesso... sono stato chiamato.

Con un gesto stizzoso, l'ermeneutica ha premuto un pulsante ed è apparso P2.

Pensavo che mi avrebbe offerto le sue innovative riflessioni sul caso e la necessità, ma stoicamente le ha ignorate.

Trenta secondi e sono uscito. Erano le nove e un quarto. Quasi un'ora per spedire un pacco dentro un ufficio postale deserto e presidiato da tre impiegati, una direttrice e una vicedirettrice. Erano superiori di numero e burocraticamente avvantaggiati. Ho chiuso dietro di me la porta dell'ufficio postale mentre il diverbio era in crescendo. Il medico voleva chiudere il conto. Cinque contro uno, avrebbe allusivamente commentato l'idolo di mio padre, Ernest Hemingway.

ALFREDO LUZI

*Mario Verdone. La materia. La poesia.*

In questo numero di «Smerilliana», nella sezione 'Poeti stranieri', v'è una scelta di testi del grande poeta armeno Yeghishe Charents. Alcune poesie sono state tradotte, in maniera cristallina, da Mario Verdone, che qui vogliamo ricordare come poeta in proprio, riproponendo lo scritto di Alfredo Luzi uscito su «Il Ponte», anno XXXIX, fascicolo 131, Ravenna, Longo, 2008, pp. 59-63.

La poesia di Mario Verdone si presenta nel suo complesso come un inesausto tentativo di sottrarre la materia che sostanzia il mondo sensibile alla deiezione e all'oblio, conferendo a questo, attraverso la lingua, una forma estetica (cioè una modellizzazione percettiva) che garantisca un *surplus* di permanenza, quasi una procedura compensatoria, se non consolatoria, all'inesorabile destino di morte che accompagna l'esistenza umana. Ho il dubbio che non sia passato giorno del lungo viaggio biografico di Mario in cui egli non abbia trascritto sulla pagina, fiducioso com'è nella forza della parola poetica, un'immagine, una sensazione, un pensiero, un sogno. Sicché il lettore è coinvolto in un itinerario testuale che è speculare ad un tragitto esistenziale, cadenzato da partenze e ritorni, in una geografia labirintica che aggroviglia gli spazi della quotidianità (la Sabina, Fregene, Siena, Roma) con le città visitate nei frequenti viaggi: Pechino, Il Cairo, Erevan, Tokyo,

Lubiana, Hollywood, Ankara, Lugano, Parigi, New York, Budapest, Karlovy Vary, Barcellona, etc. Ogni componimento, salvo rare eccezioni, è una tappa cronotopica, le cui coordinate di tempo e di luogo sono indicate a fondo pagina, a rimarcare l'indissolubile rapporto tra esperienza vissuta e letteratura. La conseguenza formale di questa opzione di poetica è l'adozione di un linguaggio privo di ogni retorica metafisicizzante, autentico nella sua immediatezza comunicativa, con un andamento "narrativo", come ha giustamente sottolineato Eusebio Ciccotti, che ha la sua motivazione di fondo nell'etica della verità biografica e che colora di tonalità esistenziali anche le frequenti suggestioni, tematiche e stilistiche, derivate dalla conoscenza della poesia moderna e contemporanea nella sua prospettiva mondiale. In questo Verdone è stato indubbiamente favorito dal suo diuturno lavoro di traduzione, di scoperta di nuovi grandi poeti, di mediazione tra culture diverse. Ad esempio, nelle ultime pagine di *Fuoco di miele* (Roma, Il Ventaglio, 1989, prefazione di Mario Lunetta) il poeta inserisce degli aforismi di Lajos Kassák, scrittore ungherese vissuto per qualche tempo in Italia dove si è avvicinato al futurismo, uno dei quali può essere letto come emblematico delle ragioni che sono alla base dell'adozione, da parte di Verdone, di una lingua stilisticamente media, con un tasso di formalizzazione limitato alle esigenze di differenziazione tra canone poetico e canone prosastico:

Il contenuto può essere espresso soltanto in una forma unica. Colui che può creare lo stesso contenuto in dieci variazioni di forma non esprime nulla. Giuoca sulla superficie senza particolari risultati.<sup>1</sup>

Questo primo volume si presenta già come una *lanx satura*, in cui il poeta aggiunge alle sue liriche, varie in temi e stilemi, le *Odi Armene* di Yeghishe Charents (di grande impatto emotivo e culturale la lettura di *A tutti i poeti*) e

<sup>1</sup> M. Verdone, *Fuoco di miele*, Roma, Cooperativa Il Ventaglio, 1989, p. 122. «Il lettore di provincia» n. 131, 2008.

traduzioni da alcuni scrittori compiute tra il 1943 e il 1973. Il titolo stesso della raccolta, tratto dalla condensazione sillogistica dei versi «luce di fuoco / luce di miele» nell'incrocio ossimorico tra la forza bruciante della passione, simbolizzata dalla metafora del fuoco e la dolcezza del miele, distillato della natura che nell'antichità era assunto come emblema dell'età dell'oro, anticipa un'attitudine psicologica che attraversa tutta l'opera poetica di Verdone, in cui convivono un forte anelito dionisiaco verso tutte le forme di esistenza e il godimento estetico, quasi panico, della natura e del mondo sensibile. Questa procedura sinestetica, in termini psicolinguistici, è utilizzata anche per altri titoli di opere successive come *Il profumo del terrazzo* e *L'allegria dei fiori*. In effetti una invariante tematica è rintracciabile nell'archetipo del giardino, spazio primordiale irenico dove la sofferenza umana che nasce dalla consapevolezza della compresenza della morte nella vita, della enigmaticità del reale, della continua lotta tra buio e luce, si placa in una sorta di compensatoria contemplazione della ciclicità della natura. La malinconia indotta dal passare del tempo è così riscattata dal rinnovato stupore per lo sbocciare di un fiore o per una nidata di uccelli (vedi *Diario dei fiori*, *Ramo d'inverno*, *Violette*, *Il pino di Valle Maria*). Verdone accetta l'idea dell'esistenza come viaggio e conosce il destino dell'uomo nomade ma non si lascia attanagliare dal pessimismo. Si affida all'amore, declinato nelle sue diverse accezioni (*eros*, affetto filiale, carità verso gli altri, creaturalità, contemplazione del paesaggio) per raccogliere «petali rosa / di speranza» (*La merlettaia di Idrija*). Non a caso l'isotopia predominante è quella relativa alla luce che faticosamente si fa strada nelle tenebre del mistero e dell'effimero che avvolgono la condizione umana e la parola-chiave ricorrente in molti testi del volumetto è il verbo *lampeggiare*: barbagli luminosi rintracciati anche nell'intenso cromatismo di composizioni che sono vere e proprie tavolozze verbali.

Sul piano stilistico e tematico, sotto la superficie di una lingua apparentemente semplice e colloquiale ci sono le tracce di un sostrato culturale ben sedimentato. Dalla epi-

fania degli oggetti come grumi di tempo concentrato, in *Gioielli déco* e *Tropicana*, con suggestioni tratte dalle avanguardie storiche, Rimbaud, Mallarmé, all'*Inno alla peste*, dove si legge l'eco delle voci di Lucrezio, Baudelaire, Camus, fino alla citazione valéryana, certo ormai di dominio comune in ambito letterario, di «Poi s'alza il vento» di *Onda marina*, un testo che recupera la poetica montaliana della simbologia talassica nella opposizione fissità/mutamento. Ma suggestiva è anche una composizione come *Sogno meccanico*, per la sua struttura in qualche modo cinematografica, sia nell'adozione della tecnica del montaggio e della serialità sia nell'opzione di parole-icona scritte tutte in maiuscolo sulla base del principio della poesia viviva elaborato dal futurismo, movimento del quale Verdone è uno dei più attenti studiosi.

Una maggiore compattezza strutturale e tematica presenta invece *Il profumo del terrazzo* (Udine, Campanotto, 1995).

Qui l'archetipo del giardino come "hortus conclusus", rifugio rassicurante dove ritrovarsi dopo il processo di dislocazione psicologica che accompagna comunque ogni viaggio, assume, insieme al tema della casa, il significato di dimora permanente attorno a cui sono disseminate a raggiera le innumerevoli città visitate, tappe di un ininterrotto nomadismo, metafora e immagine del tragitto esistenziale, a cui è compagna fedele, in Verdone, la poesia. E sono proprio i luoghi (*Il sentiero di Goethe*, *La casita* di García Lorca, la Praga di Kafka) a suscitare in Verdone il ricordo di scrittori che quei luoghi hanno cantato e la cui lettura fa da filtro culturale al rapporto del poeta con lo spazio. Emblematico, anche per l'innesto della tematica politico-sociale che nella poesia di Mario è sempre tenuta in sottofondo, è il testo di *Poemetto a Praga* che porta la data del 5 giugno 1990. Un ritorno a Praga, una vera e propria rivisitazione dopo una lunga "epoché", si trasforma in un confronto tra totalitarismo comunista e libertà, tra la grigia realtà della normalizzazione sovietica e il persistere del sogno della città magica, incarnato dai continui incontri e colloqui con mimi, cineasti, fotografi,



teatranti, quella “gens de voyage” che perpetua nell’arte la presenza dell’utopia.

L’andamento diaristico del volumetto determina una dimensione poematica, evidente nei testi dedicati alle città, che sembra opporsi ed invece è correlativa se non complementare alla tensione di brevità e d’intensità espressiva che rampolla dagli haiku, inseriti con una certa frequenza nella struttura del libro, un genere poetico a cui Verdone si affiderà nella stesura de *Il viale dei ciliegi* (Empoli, Ibiskos-Ulivieri, 2006). Tendenza analitico-descrittiva e spinta all’essenziale sono le due facce dell’ambivalenza psicologica in cui si muove il poeta, tra percezione della inesorabilità del passare del tempo e desiderio di rubare l’attimo e di renderlo immobile. Come ha scritto infatti Paolo Vanelli in *Gli haiku di Arnaldo Benatti*<sup>2</sup>.

L’haiku è la rappresentazione poetica di un’immagine (o di un oggetto) che cade sotto i sensi del poeta, ma realizzata in modo tale che il pensiero del poeta, il suo sentimento della vita, la sua condizione esistenziale devono come scomparire, annullarsi e trasformarsi nell’immagine stessa, passando dalla loro dimensione interiore e invisibile ad un livello iconico.

Ma la sinergia tra parola e icona è continuamente sperimentata in composizioni come *Les jardins islamiques* che porta il sottotitolo *Miniatures d’une exposition* e che è ambientata in un sorta di orientalismo visivo suscitato da una visita al Museo del Louvre, o come *Glicine*, dove l’acquello dipinto dal «giovane figlio del Sol Levante» è la traccia cromatica del desiderio di fermare il flusso cronologico e di riatingere i ricordi della giovinezza. In questa prospettiva d’integrazione tra poesia e pittura un testo intrigante è *Illusione*, in cui il poeta cerca di ripercorrere con le parole la tecnica pittorica di Sciltian nella composizione di un ritratto, con l’intento di giungere ad una sintesi espressiva in cui proprio il perfetto realismo sia il punto di partenza per un’idea di arte come illusione, «perfetto inganno».

<sup>2</sup> P. Vanelli, *Gli haiku di Arnaldo Benatti*, dattiloscritto, p. 2.

Costante resta il grande amore per la natura, per la voce del vento, per i fiori, per i paesaggi, per gli animali, una cosmografia creaturale con la quale il poeta vive in continua simbiosi. In *Madrigali*, composizioni che risalgono al 1944 e che sul piano strutturale presentano un andamento poematico piú ampio, funzionale al fluire del pensiero poetante, il nucleo ispiratore è l'amore percepito nelle sue varie modalità di vissuto, dalla contemplazione di un'aurora al riconoscimento di una passione presente al rimpianto per un *eros* dissolto, fino all'attestato di amicizia che in *Madrigali jazz* lega il poeta al grande musicista Carlo Loffredo o alla «compassione» con cui la natura piange la morte del Vecchio Giardiniere, suicida per un amore infelice.

Nel 2001 Verdone pubblica presso Manni il volume *L'allegria dei fiori*, corredato da un'illuminante postfazione di Eusebio Ciccotti in cui il critico evidenzia non solo il sostrato culturale che fa da riferimento canonico al poeta ma anche i procedimenti stilistici utilizzati nell'organizzazione testuale, marcati da una contiguità tra letteratura, pittura, cinema, teatro, musica. Opportunamente Ciccotti insiste sulla assidua presenza dell'enumerazione e della sequenzialità e sull'adozione del montaggio come riuscito tentativo di visualizzare la parola, trasformarla in icona.

La compresenza, nella organizzazione strutturale dell'opera, di poesia, prosa, scrittura diaristica, è come giustificata da una iconicità di fondo che dà al lettore la sensazione di essere di fronte ad un grande e vario affresco di parole, dove anche l'andamento narrativo delle sequenze temporali si dissolve nella spazialità di una geografia poetica che, come già in *Il profumo del terrazzo*, ha il suo punto di permanenza nei luoghi della quotidianità e le sue linee di fuga negli altrove scoperti nei frequenti viaggi.

Ma qui l'attenzione al paesaggio si condensa in un bozzettismo visivo che gioca su una focalizzazione che va dalla panoramica al primissimo piano, con suggestioni del realismo scapigliato o del piú maturo impressionismo. Si legga *La Pratarina*, una descrizione-rievocazione di una zona rurale della Sabina sollecitata da una sorta di visio-

narietà interna, quella del ricordo visivo di una ipotetica "età felice" favorito dalla distanza temporale e spaziale («Ed io sono lontano»), o *I cipressi di Montalcino*, «poesie della terra», di quella Val d'Orcia tanto cara anche all'immaginario di un grande poeta come Mario Luzi, o, per contrasto, «*San Domenico*» *illuminato*, una sorta di "féerie poetique" dedicata allo «spettacolo / scenografico» della Basilica senese che si staglia all'orizzonte.

Lo sguardo diventa apparato gnoseologico per eccellenza, capace di godere della bellezza archetipica del giardino come paradiso terrestre che è tema unitario del volume, immerso in un caleidoscopio cromatico offerto dalla grande varietà di fiori (verde, rosso, giallo, vermiglio, bianco, fucsia, celeste, lillà, piombo, roseo), ma anche di leggere questa tavolozza del reale, interpretarla e farla propria, interiorizzandola. Il mondo della natura diventa così un *senhal* come quello dei poeti provenzali («Non era un segnale?», *La foglia di platano*; «è il segno / della malinconia», *Indian Summer*), un continuo simbolico rinvio ad un messaggio altro, di tipo psicologico-riflessivo.

Analogamente la visività diventa introiettiva, attenta a definire il rampollare d'immagini che nascono o dalla funzione ontogenetica della memoria o dalla sedimentazione del vissuto quotidiano: *Una pittura mentale* insomma (rubando un titolo all'autore) dove «i tramonti si insinuano / in noi / come moti dello spirito». Proprio facendo riferimento al "poeta di Recanati" Verdone afferma che *La virtù del poeta* è tutta nel suo saper inventare «anche di fronte al nulla» la favola e la virtù: «L'infinito / la festa o il massacro / il viaggio / la laguna / non importa che li veda. Ha tutto dentro».

Ne consegue un processo di antropomorfizzazione che sottolinea il valore simbolico della fertilità della natura, che nel suo alterno cammino di morte e rinascita invita l'uomo a gioire per una nuova vita e nello stesso tempo ad accettare l'inesorabile legge della precarietà, della vanità dell'esistenza.

Molti testi sono impostati su questa tematica. Ma in *I fili d'erba* all'analogia tra mondo vegetale e vita si aggiunge quella con la scrittura («È la vita che si sviluppa, che ma-

tura, che ha piú respiro. I fili d'erba, i fogli – che non si sa di cosa parlino –, la neonata»).

All'interno dello schema oppositivo spaziale luce/buio (vedi ad es. *L'ombra e la luce* o *Al sole che sale*) s'innesta il gioco psicologico tra serenità ed angoscia che sfocia nel dichiarato, e nuovo almeno nel suo esplicitarsi, sentimento della malinconia. In *Cambio di luna* «i versi sgorgano / venati di malinconia»; in *Indian Summer* la perdita di vigore dell'autunno «è il segno / della malinconia». Il tutto immerso nella temporalità ingrediente a cui l'umanità è condannata, in bilico tra la tensione al tempo eterno che «appartiene a tutti e a nessuno» e l'aspirazione a salvare un frammento del tempo breve delle singole esistenze che «come le bolle di sapone che si gonfiano, brillano, / cangiano di colore, / salgono in alto, e poi si spengono»: *Tempo eterno e tempo breve*. Questo movimento oscillatorio che ha come correlativo oggettivo l'immagine de *La ruota* è descritto nella sezione intitolata appunto *Il tempo*, ma si concretizza anche in una dinamica di lettura oppositiva di due testi contigui. Ad esempio, mentre in *La pigna* la scrittura si organizza in una isotopia dell'ascesa, nel testo successivo, *La vita che continua*, predomina l'asse paradigmatico della caduta, della discesa, magari foriera di una rinascita dopo la morte.

Quest'opera di Verdone si colloca tra natura e cultura e come negli altri volumi quest'ultima fa da filtro al rapporto del soggetto poetico con il reale. Muovendosi tra citazioni esplicite di Leonardo, Savinio, Magritte, Velasquez, Francesco di Giorgio Martini, Pinturicchio, Taddeo di Bartolo, e quelle piú sfumate di Leopardi o Montale, il lettore instaura una profonda sintonia con un poeta che ha fatto della sua cultura artistica e letteraria un patrimonio di umanità, che ha rubato la materia alla vita e l'ha resa poesia.

ANTONIO BUX

*Il movimento tellurico di Alfonso Guida*

La poesia dell'autore lucano dalle origini fino a *Khnopff*

*Khnopff* (a cura di Barbara Gortan, Casa del libro Mandese, 2023) prosegue con rinnovata maturità e precisione stilistica la seconda e recente parabola poetica di Alfonso Guida, autore lucano nato nel 1973 e residente a San Mauro Forte (Matera). La parabola letteraria di Guida è in effetti complessa e variegata: ad una serie di plaquette iniziali si succedono negli anni felici pubblicazioni dagli importanti esiti, a partire da *Il dono dell'occhio* (Poiesis, 2011), seguendo poi con il poemetto *Irpinia* (ivi, 2012) ispirato dal terremoto che sconvolse il territorio campano nel 1980, e ancora con *L'acqua al cervello è una foglia* (LietoColle, 2014), raccolta di madrigali dedicati, già si delineava un percorso unico nel panorama della poesia contemporanea. Percorso che poi si riaffermava con la "trilogia psichiatrica", composta da *A ogni passo del sempre* (Aragno, 2015), *Poesie per Tiziana* (Il ponte del sale, 2016) e *Luogo del sigillo* (Fallone, 2017) che Guida pubblica negli anni a venire rafforzando quella pulsione ossessiva e pregna di un movimento tellurico della lingua figlia di una completa adesione al reale del poeta, che accetta il proprio destino e ne scrive come un eterno diario in versi. Un amanuense dei giorni nostri, Guida, un uomo che ha accettato di vivere la propria eversione attraverso la scansione metrica del suo stesso sangue. E così la biografia del poeta diventa la sua poesia e viceversa (d'altronde anche Barthes ci dice

che la biografia è l'unica storia possibile e confutabile). E la poesia di Alfonso Guida è per questo marchiata da una profonda umiliazione, e appare così nuda e così limpida in questo suo umiliarsi, in questo suo arrendersi alla terra, per l'appunto, che è impossibile non essere scossi da questo moto a raggiera dal quale traspare una vicenda umana sensibile e profonda. Dalle sue scelte di vita, di sradicato anche essendo quasi sempre rimasto nel suo habitat naturale, è evidente la condizione di esiliato, di straniero nella propria terra. Ma questo esilio il poeta lo vive come condizione necessaria, come una missione alta e non come una condanna auto-inflitta. E anzi, il suo "essere esterno" diventa radice per l'interno che si nutre e da cui ne viene nutrito. E dicevamo, appunto, dell'umiliazione del poeta, intesa come estremo sentimento di pudore e di lotta, così come di sincera umiltà, che è l'aderenza a quel reale, a quell'humus del naturale, pur visto e vissuto da un "luogo neutrale" che il poeta abita e frequenta uscendo fuori di sé per rientrare nell'unico luogo del mondo (ovvero la morte). E se il tratto distintivo della prima fase dell'esperienza letteraria di Guida è stato quello di fornire prove dall'impressionante rigore stilistico, volto quasi sempre a un dire endecasillabico, o da più agili prove in settenari o novenari cadenzati come fossero dei rosari quotidiani, in questa seconda fase la poesia del poeta di San Mauro sembra quasi distendersi, e dunque pare non cedere più alla tentazione solamente verticale ma, ampliando la sua visione, e dunque rafforzandola di "freddezza" e inalterata febbre vitale, prova la via di una rapsodia più piana che si scansiona però con piena lucidità, esplorando una nuova genealogia poetica che l'autore ha da sempre forgiato su carta, rendendola ora però ferma e ondivaga al tempo stesso, come un orologio eterno che suona sempre su un secondo esatto. Difatti, sin dal primo libro di questa nuova "primavera" guidiana, *Conversari* (Round Midnight, 2020), ci si accorge subito del taglio netto che l'autore dà rispetto alle precedenti opere: il verso si allunga e poi improvvisamente si accorcia; il martello ritmico è più padrone del

proprio scolpire; l'incedere non è piú soltanto sincopato ma ragionato nel suo programmarsi senza piú ostacoli metrici; cosí come l'interpunzione è essa stessa sia il respiro salvifico che la detonazione del fare prosodico. Ma, soprattutto, il canto è meno rabdomantico ma non per questo meno lirico ed esiziale. E se in *I penati* (Gattogrigio, 2021) questa cella strutturale piena di magma e di riverberi sembra sciogliersi per un attimo, cedendo il passo ad una piú "ecologica" cesellatura di versi volti a una rigenerazione, in *Il tassidermista* (Terra d'ulivi, 2022) gli esiti dei precedenti lavori confluiscono in una sorta di miracolosa alchimia, fondendo i due poli di osservazione fino a creare questa specie di opera melliflua, dove si addensano vari umori e registri (ci sono anche rare incursioni dialettali) che, come già dal titolo del libro si percepisce, forgiato in maniera assoluta il lavoro (o lavorio) del poeta, che in definitiva altro non è che un "vestitore di morti". Ma per vestire questi morti (e i morti non sono solo persone o animali, ma anche i giorni e i pensieri che fissano i giorni), per truccarli dinnanzi alla morte, il poeta deve nutrirsi innanzitutto di spoliatura, di riduzione, di ossa e di sangue provenienti direttamente dalla terra. E quale gesto sia necessario per compiere questo lavoro con tanto nitore è presto detto: si deve amare forsennatamente la vita, la si deve vivere come eterna lezione che prepara l'uomo alla sua ultima (e prima) destinazione. Ed è incredibile come in Guida la precipitazione lessicale si faccia testamento di tutto questo, come il respiro sia il sottofondo di una preghiera infinita di assuefazione, mai doma, mai paga di vitalità e di redenzione. E come il racconto si faccia verso ineludibilmente, e cosí ineludibile spalanchi il chiaro, il rapporto col celeste e con la terra, in un tutt'uno con l'ossessione di essere vivi. Tutto questo è ancora piú visibile nell'ultima plaquette dell'autore lucano, che ha come titolo un preciso omaggio al pittore fiammingo Fernand Khnopff, uno dei maggiori esponenti del simbolismo del secondo ottocento. In questa breve silloge si ha chiara la nuova stagione poetica di Guida che, come in un perpe-

tuo salmodiare, come in un atto estremo e fecondo di umiltà, tramite la penitenza dell'essere testimone del proprio (e altrui) lutto quotidiano, rende la poesia modulo d'esperienza attraverso una continua e fitta litania, volta ad intensificare questo pseudo notiziario sperduto verso quella terra apparentemente di nessuno; e viene così naturale immaginare il poeta mentre evoca la sua cantilena come in una ipnosi che scioglie i nodi del pensiero e li fa passaggio per "quell'oltre positivo", che è la negazione del sentirsi soli, ma aperti, verso il varco dell'aldilà (*"Veleno, sia statua la tua parvenza, / sventa ogni attimo della storia, sfata / la serpe che beve latte dalla mammella materna"*). Guida sembra così aver appreso definitivamente la propria lezione, approfittando dell'occasione di un'opera per attraversare egli stesso quella soglia che insieme accomuna e separa, che distrugge e ricrea in un continuum spazio/temporale che solo la vera e buona poesia può testimoniare. In definitiva, Khnopff è il libro piú singolare e concentrato nella produzione ultima dell'autore di San Mauro, proprio per via della sua incessante proposta "fotografica" e "pittorica" (tralasciando per un attimo il richiamo del titolo al pittore belga, come non pensare, leggendo questi versi, tra le altre cose, alle *Monomanie* di Théodore Géricault), che avvolge in un ritmo sempre vivibile e alto. Libro che commuove per la sua netta "geografia" ergendosi a catalogo di un sopravvissuto, in questo quadro "biviale" che sbanda tra i territori di una parte "di confine" d'Italia, quella Lucania rimasta nel limbo della propria inerzia. Alfonso Guida nomina, come in una liturgia continua, i luoghi delle sue morti quotidiane. E lo fa con parole secche, catalogando ciò che vede, ma soprattutto ciò che sogna, o che si svolge nel parallelo della miserevole vicenda umana, con un ritmo che tende al prosastico, sempre per via di quest'ansia barocca che condensa comunque il verso e lo fa elegia, parola annunciata per davvero, che si stacca per essere evocazione e non solo enunciato (*"Mesi in corsa per dire / l'uncino ostinato, l'unghia incarnita, / ma lo sguardo vagava, / come un fuso, nel*



*vuoto, si screziava / di bianco e nero, luce e buio, un corpo / di sale, il moto oscillatorio interno / di un barometro, di un ossario esposto*). Allora ecco che le cose, le forme umbratili, i paesaggi intravisti e le persone incontrate diventano il qui e l'altrove. Il bosco di Guida prende così respiro e ci offre immagini di altri tempi e di altri segni attraverso la periferica di un occhio lucido, aprendo la vista su di un tempo fatto di elementi naturalissimi e originari. Ed è proprio l'origine ciò che in Guida pare non avere mai riposo. Lo scavo allora si fa inderogabile, ogni momento è assoluto, la gravidanza del mistero ramifica finanche la situazione più ordinaria. Proprio per questo, una tra le peculiarità migliori di Guida è che la sua ossessione non ha ridondanza. Non stanca, alla lettura, la visione del poeta, poiché si nutre di un territorio fertile e al tempo stesso crudele. È piuttosto una preghiera ferma sul precipizio, la sua poesia, oscillante tra il perdono e il desiderio, quasi necessario, di abbeverarsi alla fonte del male (*“Resta qui, accanto al tornio del vasaio, / conduci questo sciame / di atomi verso il presagio terrestre / di ogni sfioritura, sfronda il principio / serale di queste ombre, il mare vuoto / di ogni istante e di ogni ferita emersa / dalla luce fredda del nostro errare.”*). Il tutto avviene in un pensiero “universale”, fatto di fitte voci, in un dialogo presunto con “l'altro”, come se Guida ci parlasse da postumo di sé stesso, da un territorio parallelo, come se dialogasse appunto con i morti, i suoi cari morti, i poeti e le persone che si sono tanto amate e che si mostrano intermittenti, vicine e lontane in ugual misura. Le figure retoriche e lo stile sono usati con perizia e il palpito è quello di una mente vacillante ma aperta al lutto costante della “transumanza psichica”. Dove per ogni nuova scoperta, c'è un addio irriverente. Una poesia vitale, quella di Alfonso Guida, e nuda, che non offre scampo dalla vita, proprio perché il solo scampo da questa è la vita stessa. (*“Se muori incontri il tempo, / l'artiglio e l'erosione, / questo continuo togliere”*).

## ALFONSO GUIDA

da *Khnofff*

Alfonso Guida (1973) vive a San Mauro Forte (Matera). Ha pubblicato: *Il dono dell'occhio* (Poiesis, 2011), *Irpinia* (Poiesis, 2012), *Ad ogni passo del sempre* (Aragno, 2013), *L'acqua al cervello è una foglia* (LietoColle, 2014), *Poesie per Tiziana* (Il ponte del sale, 2015), *Luogo del sigillo* (Fallone, 2017), *Conversari* (Round Midnight, 2021), *I penati* (Gattogrigio, 2021), *Il tassidermista* (Terra d'ulivi, 2022) e *Khnofff* (Casa del libro Mandese, 2023). Collabora alle riviste di cultura poetica e letteraria "Avamposto" e "Metaphorica".

Ti sei smarrito in un vicolo cieco,  
la notte di San Biagio, nel ritratto  
di un cavaliere mutilato. Hai chiuso  
nei vetri di un negozio quel disordine  
di ombre esterrefatte che ti bloccava  
le caviglie, hai tentato una strategica  
mossa di liberazione. Sfollando  
di te le urne e lasciando s'indurisse  
la cenere, il cianuro è entrato a chiazze  
nell'idea di principio e paradiso  
che fissavi, combattuto, compatto.  
Ti sei smarrito in un vicolo cieco,  
la notte di San Biagio, in un ritratto.

Resta qui, accanto al tornio del vasaio,  
conduci questo sciame  
di atomi verso il presagio terrestre  
di ogni sfioritura, sfronda il principio  
serale di queste ombre, il mare vuoto  
di ogni istante e di ogni ferita emersa  
dalla luce fredda del nostro errare.  
Senti, ogni passo è caduta e stazione,  
sangue e siccità, mappa e dispersione.  
La terra è pietra levigata e ogni uomo  
torna seguendo il filo che traspare  
dal passato e dalle orme cancellate.  
Resta accanto alla pipa del vetraio,  
conduci questo grido fitto di ossidi  
verso gli anni rimasti, nell'esametro  
di latta che una cornacchia, al mattino,  
spezza e sporge tra due tetti, migrando.

## Blister

Mesi in corsa per dire  
lo sbaglio di una cura,  
tregue, preparativi  
di guerre, fogli  
di aforismi, responsi  
non decifrati. Il canto  
nasceva dal giardino  
spogliato e sparso  
di aghi e foglie i cui nervi  
parevano bachi da seta morti  
di giallume. Anni  
di porte murate e chiavi smarrite,  
pietrisco di muri d'ala e pietrame  
di muri di controripa. Una casa  
di ferro che l'estate riscaldava  
fino all'ustione e l'inverno gelava  
fino al ghiacciaio, all'assideramento.  
Mesi in corsa per dire  
l'uncino ostinato, l'unghia incarnita,  
ma lo sguardo vagava,  
come un fuso, nel vuoto, si screziava  
di bianco e nero, luce e buio, un corpo  
di sale, il moto oscillatorio interno  
di un barometro, di un ossario esposto.

## Talofen

1

Se muori, incontri il cielo  
di una fuga di scarpate, scandisci  
le orme di un bene antico,  
di una meta raggiunta  
prima del finale. Qui  
precarie primavere  
sono presagi pronti  
per sempre al colpo netto,  
sonno, tosse, moschetto,  
colpo netto di tacco, di martello.

2

Se muori, incontri Emilio,  
Bic nera e protocollo,  
le sue lettere al fratello emigrato,  
la porta a vetri del suo ufficio, le assi  
scardinate, pensioni e contributi  
richiesti, i terreni a riposo, i doni  
serali dei contadini, lumache,  
frutta, ortaggi. Al ritorno,  
di domenica, un fischio  
di annuncio ne portava il sorriso qui  
nella mansarda col tetto spiovente,  
la finestra sul precipizio, il bianco  
granuloso dell'intonaco, i vasi  
tra barattoli di prugne spiccaci.

3

Se muori, incontri il vecchio  
bracconiere, un rosario appeso al calcio  
del fucile, incontri le teste tagliate delle capre  
nei catini di acqua bollente e cesoie sporche  
di animelle. Incontri le anime primitive che mangiano  
frattaglie e pane azzimo, le tovaglie  
di spigonardo, il muschio, il desco di salice.  
Si colmano di acqua di pozzo le brocche.

4

Se muori incontri il tempo,  
l'artiglio e l'erosione,  
questo continuo togliere.

Scrivi a strappi, a incisioni, via il superfluo,  
quel troppopieno sempre letterario,  
scorteccia il tronco, scheggia  
fino al midollo, resta intorno all'osso.  
Stai rischiarando. Sei comune ai vecchi,  
porti gli anni in cui i rovesci si acquietano,  
le parti recitanti si denudano,  
staccano il chiodo, impugnano il sipario,  
disegnano nell'aria un nuovo cerchio,  
si svezzano, per riscatto, all'unisono.

Veleno, sia statua la tua parvenza,  
sventa ogni attimo della storia, sfata  
la serpe che beve latte dalla mammella materna

ti sei sparso e una notte familiare  
comincia a gravare sulle mie tempie  
come un libro di favole, col peso  
della tabella numerica e chimica  
che non bastò al deportato sommerso,  
soverchiato, le voci dell'aver visto.

Infine l'incrudelirsi decide.





FINIS

FAIZ AHMAD 'FAIZ' *L'alba della libertà*  
Traduzione dall'urdu e cura di Thomas Dähnhardt  
p. 491

ENRICO D'ANGELO *Marina*  
p. 499



## FAIẒ AḤMAD 'FAIẒ'

*L'alba della libertà*

TRADUZIONE DALL'URDU E CURA DI THOMAS DÄHNHARDT

FAIẒ AḤMAD 'FAIẒ' nasce nel 1911 a Sialkot, nell'estremo nord-est della fertile regione del Panjab, la stessa cittadina in cui mezzo secolo prima era nato Muḥammad Iqbāl, il poeta che contribuì in modo significativo a ideare quel che nel 1947 sarebbe diventato il Pakistan, una nazione creata per ospitare i musulmani del Sudasia in una prospettiva post-coloniale. La carriera di Faiz Aḥmad 'Faiz', una delle piú influenti figure intellettuali di questa giovane nazione, include un'ampia varietà di ruoli, fra cui quello di giornalista, docente universitario, ufficiale dell'esercito, sindacalista, sceneggiatore, direttore televisivo e attivista politico. Nato in una famiglia di accademici ben conosciuti nei circoli letterari della sua regione, Faiz ebbe la fortuna di poter studiare nelle migliori istituzioni accademiche, sia nella sua terra di nascita (il Government College di Lahore, fondato nel 1864, dove Faiz nel 1926 conseguì la sua prima laurea in lingua e letteratura araba e nel 1932 una seconda laurea in letteratura inglese, è in assoluto l'università d'élite maschile piú importante

del Pakistan) sia, successivamente, in Inghilterra dove conseguí una laurea in giurisprudenza presso la rinomata Cambridge University.

Nel 1936, Faiz divenne membro fondatore del Movimento degli Scrittori Progressisti (urdu: *Anjuman Taraqqī pasand muṣannifin-i Hind*; hindi: *Akbil Bhāratiya Pragatishīl Lekhak Sangh*; inglese: *All India Progressive Writers Movement*), la piú importante associazione letteraria nel decennio precedente all'indipendenza politica del 1947, in cui, su suggerimento dello scrittore marxista e co-fondatore del movimento, Sajjad Zahīr, rivestí il ruolo di primo segretario. Due anni piú tardi, nel 1938, divenne caporedattore della rivista letteraria in lingua urdu, *Adab-i Latīf (Le belle lettere)*, un ruolo che svolse con grande entusiasmo fino al 1946. Risale al 1941 la pubblicazione della sua prima raccolta di poesie, intitolata *Naqsh-i faryādi (Le impronte del querelante)* che contiene una serie di poemi rivoluzionari, poesie liriche (*ghazal*). Dal 1947, Faiz divenne membro del Pakistan Arts Council (PAC) e, nello stesso anno, assunse il ruolo di redattore del *Pakistan Times*, che sotto la sua guida divenne la voce dei progressisti pachistani negli anni '50. Faiz rimase per tutta la sua vita un convinto marxista e comunista che, pur essendo laico e secolare per convinzione personale, non vide una contraddizione insuperabile fra Marxismo e Islam.

Nel 1962, Faiz fu il primo poeta a cui venne assegnato il Lenin Peace Prize (Premio per la Pace), l'equivalente nel blocco dei paesi comunisti del Premio Nobel, nell'allora Unione Sovietica, paese dove trascorse un periodo in esilio prima di trasferirsi a Londra, a seguito di un periodo di internamento dovuto a una sua condanna per aver fatto parte di un complotto, nel 1951, a rovesciare il governo dell'allora Primo ministro, Liaquat Ali Khan. Le sue fortune in patria tornarono durante il governo del socialista Zulfikar Ali Bhutto, negli anni '60 e '70, quando gli fu dato il ruolo di Consigliere Culturale e il Ministero dell'Istruzione Pubblica. Ma dopo il colpo di stato da parte del generale islamista Zia-ul-Haq cade di nuovo in disgrazia ed è costretto a recarsi in esilio, quarta volta nella capitale libanese Beirut, esilio da cui rientrerà soltanto poco prima della sua morte nel 1984.

Nella sua veste di letterato e poeta, Faiz scrive soprattutto poesie. Il suo stile poetico abbina *topoi* classici della letteratura urdu, quali l'amore romantico e le sofferenze della separazione, con temi di attivismo sociale e politico. Una delle sue caratteristiche piú rilevanti è quella di intessere immagini suggestive di una visione mistica, spirituale, con un dinamismo che stimola all'azione, all'impegno e alla lotta per la giustizia sociale, l'onestà e la dedizione atta a trasformare gli alti ideali alla realtà in una società in cui tutte le diverse componenti e correnti possono convivere.

## صبح آزادی (اگست 47)

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر  
 وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں  
 یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر  
 چلے تھے یار کہ مل جائے گی کہیں نہ کہیں  
 فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل  
 کہیں تو ہوگا شب سست موج کا ساحل  
 کہیں تو جا کے رکے گا سفینہٴ غم دل  
 جواں لہو کی پر اسرار شاہراہوں سے  
 چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے  
 دیار حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے  
 پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے  
 بہت عزیز تھی لیکن رخ سحر کی لگن  
 بہت قرین تھا حسینان نور کا دامن  
 سبک سبک تھی تمنا دبی دبی تھی تھکن

*L'alba della libertà*  
(Agosto 1947)

Quest'alba ricoperta di ferite,  
questo crepuscolo morso dalla notte,  
non è questo il crepuscolo che a lungo abbiamo atteso;  
non è questo il crepuscolo desiderando il quale  
i compagni si erano incamminati per trovare,  
chissà da quale parte,  
nell'arida pianura della volta celeste,  
l'ultima dimora delle stelle;  
da qualche parte senz'altro si troverà la riva su cui  
s'abbatte pigra l'onda della notte,  
da qualche parte senz'altro approderà, al termine di un  
lungo viaggio, la barca del cuore afflitto;  
quando, con lo spirito giocondo della giovinezza,  
c'incamminammo,  
per le vie maestre colme di segreti, quante mani  
aggrappate alle nostre vesti;  
dalle camere da letto nelle case della bellezza,  
impazienti continuarono a chiamarci braccia, corpi  
continuarono a reclamarci;  
ma piú caro a noi fu il richiamo del volto raggianti  
del crepuscolo,  
piú prossima la bellezza della sua veste luminosa;  
leggero era il desiderio, tenue e soggiogata la fatica;

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراقِ ظلمت و نور  
 سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصالِ منزل و گام  
 بدل چکا ہے بہت اہل درد کا دستور  
 نشاط و صلِ حلال و عذابِ بجرِ حرام  
 جگر کی آگِ نظر کی امنگِ دل کی جلن  
 کسی پہ چارہٴ بجران کا کچھ اثر ہی نہیں  
 کہاں سے آئی نگارِ صبا کدھر کو گئی  
 ابھی چراغِ سر رہ کو کچھ خبر ہی نہیں  
 ابھی گرانیِ شب میں کمی نہیں آئی  
 نجاتِ دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی  
 چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی



ma ora giunge voce che già luce e buio si sono separati,  
voce giunge che i piedi in cammino già han trovato  
    unione con la destinazione;  
    molto sono cambiati, ora, i costumi della gente  
        che coltiva il dolore,  
        leciti sono i piaceri dell'unione,  
        proibito il tormento della separazione;  
    il fuoco del fegato, l'esaltazione dello sguardo,  
        il bruciore del cuore,  
nessuno di questi guarisce con la cura del [dolore  
    per le] separazioni;  
da dove giunge, in questo istante, quella delicata  
    brezza mattutina, dov'è fuggita;  
del lume in fondo alla strada nessuna notizia ora  
    vi è rimasta;  
per adesso il peso della notte non s'è alleggerito,  
ancora non è giunto il momento della salvezza  
    dell'occhio e del cuore,  
incamminiamoci ancora poiché quella meta  
    ancora non è raggiunta!



ENRICO D'ANGELO  
Marina

Si spande la marina nel paesaggio  
fra sciabordí di se stessa sí chiari  
dallo schiumante molo sino in spiaggia  
dentro siccome fuori pari a un faro.

*Porto San Giorgio, 2021*



#### RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano coloro che hanno dato il proprio sostegno, confermando la fiducia nella poesia: Eros Baldissera, Ennio Brillì, Gio Batta Bucciol, Alessandro Centinaro, Sergio Cicalò, Luigi Francesco Clemente, Enrico D'Angelo, Vincenzo D'Angelo, Niccolò De Din, Marco Ferri, Gabriele Frasca, Mario Fresa, Simone Gambacorta, Francesca Gorgoni, Alberto Graziani, Andrea Longega, Alfredo Luzi, Maurizio Marota, Tommaso Ottonieri, Elena Pirvu, Nicoletta Piu, Raffaella Poldelmengo, Silvio Ramat, Daniele Ricci, Daniele Scarpa Kos, Fulvio Segato, Alessandro Seravalle, Bianca Tarozzi, Francesco Tomada, Pier Franco Uliana, Franco Valentini, Giovanni Zamponi.

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023  
presso Universal Book S.r.l. – Rende (CS)



Jacob Lawrence (1917-2000)  
*Migration series, panel 18*

€ 50,00



VENEZIA MMXXIII

ISBN 979-12-80105-37-6



9

791280

103376